

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj.)

Students can retain library books only for two weeks at the most.

| BORROWER'S No. | DUE DTATE | SIGNATURE |
|-------------------|-----------|-----------|
| | | |

कालिदास की बिम्ब-योजना

कालिदास की बिम्ब-योजना

डा० (सुधो) अनलेश गुप्ता
राजकीय महाविद्यालय
धनमेर



राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी
जयपुर

मिथ्या तथा समाज-कल्याण मंत्रालय, भारत सरकार की विश्वविद्यालय स्तरीय ग्रन्थ-निर्माण योजना के अन्तर्गत, राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, जयपुर द्वारा प्रकाशित

प्रथम संस्करण : 1984

KALIDAS KI BIMB YOJNA

भारत सरकार द्वारा स्थायी मूल्य में
उपलब्ध कराये गये कागज पर मुद्रित

मूल्य : 30.00

© राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, जयपुर

प्रकाशक :

राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी

ए-26/2, विद्यालय मार्ग, तिरुक्क नगर,
जयपुर-302 004

मुद्रक :

एज्युकेशनल प्रिण्टर्स

मिर्बा जी का रास्ता,

जयपुर-302 003

प्राक्कथन

हिन्दी ग्रन्थ अकादमी अपने जीवन-काल के दस वर्ष पूरे कर चुकी है। 15 जुलाई 1983 को इस संस्था ने ग्यारहवें वर्ष में प्रवेश किया है। इस अल्पावधि में संस्था ने विभिन्न भाषाओं के लगभग 300 मानक ग्रंथों का हिन्दी में प्रकाशन कर मातृभाषा के माध्यम में विश्वविद्यालय के छात्रों व विषय विशेष के पाठकों के समक्ष भाषा वैविध्यता की कठिनाई दूर करने में अपना अकिंचन योगदान दिया है।

अकादमी के कई प्रकाशन द्वितीय व तृतीय आवृत्तियों में छप चुके हैं। इसके लिए हम सुयोग्य पाठकों व लेखकों के अत्यन्त ऋणी हैं।

प्रकाशन जगत में मानक ग्रंथों का कम मूल्य पर प्रकाशन एक ऐसा प्रयत्न है जिससे विश्वविद्यालय स्तर एवं विषय विशेष के विशेषज्ञों के ग्रंथ आसानी से हिन्दी में उपलब्ध हो सकें। प्रयत्न यह रहा है कि अकादमी शोध ग्रंथों का प्रकाशन अधिकाधिक करे इससे लेखक एवं पाठक दोनों ही लाभान्वित हो सकें तथा प्रामाणिक विषय-वस्तु पाठकों को सुलभ होती रहे। लेखक को भी नव सृजन के लिए उत्साह व प्रेरणा मिलती रहे जिससे प्रकाशन के अभाव में महत्वपूर्ण पाण्डुलिपियाँ अप्रकाशित ही नहीं रह जायें। वास्तव में हिन्दी ग्रंथ अकादमी इसे अपना उत्तरदायित्व समझती रही है कि दुर्लभ विषय ग्रंथों का ही प्रकाशन किया जाए। हमें यह कहते गर्व होता है कि अकादमी द्वारा प्रकाशित कतिपय ग्रन्थ केन्द्र एवं राज्य राज्यों के बोर्ड व संस्थानों द्वारा पुरस्कृत किये गये हैं और इनके विद्वान लेखक सम्मानित हुए हैं।

भारत सरकार के शिक्षा मंत्रालय की अनुप्रेरणा व सहयोग हिन्दी ग्रन्थ अकादमी को स्वरूप ग्रहण करने से लेकर याजनावद्ध प्रकाशन कार्य में अत्यंत महत्वपूर्ण हैं। राज्य सरकार ने दस अकादमी को आरम्भ से ही पूरा-पूरा सहयोग देकर पल्लवित किया है।

अकादमी अपने भावी कार्यक्रमों में राजस्थान से सम्बन्धित दुर्लभ ग्रंथों के प्रकाशन-कार्य को प्रमुखता देने जा रही है जिससे विलुप्त कडियां जुड़ सकें। यह भी प्रयत्न है कि तकनीकी एवं आधुनिकतम विषय-वस्तु के ग्रन्थ याजनावद्ध प्रकाशित हों जिससे सम्पूर्ण विषय-वस्तु का ज्ञान प्राप्त करने में छात्रों को किसी तरह का अभाव अनुभव नहीं हो।

प्रस्तुत ग्रन्थ में कालिदास की महुनी विम्प्रयोजना का एक व्यवस्थित श्रीर सुचिन्तित अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। लॉग्डनस से लेकर टी. एस. इलियट एवं आचार्य भरत से 'अज्ञेय' तक का दीर्घ अनुभव-मीनान्त इस ग्रन्थ में समाविष्ट है। प्रस्तुत विम्प्र विशेषण हमें काव्यवस्तु के मूल तक पहुँचा देता है। लगता है—हम कालिदास के कवि-मानस का माक्षातकार कर रहे हैं। आशा है—साहित्य के प्रत्येक मुन्नी पाठक को यह प्रबन्ध अद्भुत करेगा।

अकादमी प्रस्तुत पुस्तक की लेखिका डा० (मुन्नी) अमलेश गुप्ता तथा समीक्षक डा० मूलचन्द पाठक के प्रति प्रदत्त सहयोग हेतु आभारी हैं।

शिवचरण माथुर

मुख्यमंत्री, राजस्थान सरकार

एवं

अध्यक्ष, राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी

जयपुर

(डा०) पुरुषोत्तम नागर

निदेशक

राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी

जयपुर

दो शब्द

आज का जीवन चिन्तन ही नहीं, अपितु प्रत्येक बौद्धिक भावात्मक संस्थान नवागत पाश्चात्य सम्पर्क से प्रभावित हुआ है। साहित्यालोचन के क्षेत्र में पाश्चात्यालोचना अधिकाधिक प्रभावित कर रही है। अनुसंधान के बढ़ते हुए क्षेत्र के साथ आलोचना के विभिन्न देशी विदेशी स्वरूप अध्ययन का ध्यान आकर्षित कर रहे हैं। आज के पाठक के लिये अरस्तु, कालिज और त्रीचे प्रायः उतने ही निकट हैं, जितने भारत, अभिनवगुप्त और पंडितराज जगन्नाथ। आलोचना के मनदण्ड बदलते रहते हैं। परम्परागत काव्य सिद्धांतों की अवहेलना न करते हुए भी एक नवीन युग के समीक्षक को, समयानुक्त नये सत्यों को ग्रहण करना पड़ता है। अब समय आ गया है कि नये दृष्टिकोण एवं नये मूल्यों के आधार पर प्राचीन कवियों की समीक्षा कर उन्हें पुनः पंक्तिबद्ध किया जाये।

पाश्चात्यालोचना में 'काव्य बिम्ब' (पोइटिक इमेज) की आलोचना की एक महत्वपूर्ण कसौटी के रूप में स्वीकार किया गया है। अनेक आलोचकों ने 'बिम्ब' को काव्य की आत्मा माना है। प्रस्तुत बिम्ब प्रत्येक युग व देश की कविता का एक शाश्वत सत्य है।

महान् कवियों की रचनाओं का विभिन्न देशों के साहित्यिक मानदण्डों के अनुसार अध्ययन बड़ा रोचक एवं आह्लादकारी विषय है। कालिदास विश्व-कवि हैं। किसी भी सस्कृत-विद्यार्थी की, उनके काव्य के प्रति, अनुमति धत्ता सहज-सम्भाव्य है। कालिदास के विषय में अद्यावधि जो कार्य हुआ है, वह भारतीय आलोचना-पद्धति के अनुसार है। उनकी सूक्तियों, सुंदर कल्पनाओं व उपमाओं के संग्रह या सफल-रूप भी प्रकाशित हुए हैं। पाश्चात्य सिद्धान्त, विशेषकर बिम्ब-विधान के आधार पर उनके काव्यों का शास्त्रीय विश्लेषण अभी तक नहीं हुआ है। प्रस्तुत अध्ययन इसी अभाव की पूर्ति का प्रयास है।

इस ग्रंथ में सर्वप्रथम बिम्ब सिद्धान्त का स्वरूप स्पष्ट करते हुए भारतीय काव्यशास्त्र से उसके सम्बन्ध पर विचार किया गया है। तदनन्तर स्रोतों, संवेनाओं, भावों एवं शिल्प साधनों के आधार पर कालिदास की बिम्ब-योजना का विस्तृत विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है। इस प्रकार पाश्चात्य काव्यशास्त्र पाठक में कालिदास की रचनाओं की अग्नि परीक्षा करके उनका पुनर्मूल्यांकन किया गया है।

(viii)

प्रस्तुत जोध-प्रबन्ध संस्कृत के मूर्धन्य विद्वान्, डा. ब्रह्मानन्द शर्मा (भूतपूर्व निदेशक, राजस्थान प्राच्य विद्या प्रतिष्ठान, जोधपुर) के निर्देशन में लिखा गया है । आदरणीय डा० साहव के विद्वतापूर्ण एवं प्रेरणाप्रद मार्ग-दर्शन के लिये मैं उनकी सर्वथा कृतज्ञ हूँ ।

अन्त में, मैं उन सभी मित्रों के प्रति अपना आभार प्रकट करती हूँ [जिनसे मुझे समय-समय पर सहयोग मिलता रहा ।

अमलेश गुप्ता
एम. ए. (संस्कृत व हिन्दी)
संस्कृत-प्राध्यापिका,
राजकीय महाविद्यालय, अजमेर

संकेत-सूची

| | |
|-----|---------|
| १० | अक्षर |
| २० | द्वितीय |
| ३० | तृतीय |
| ४० | चतुर्थ |
| ५० | पञ्चम |
| ६० | षष्ठ |
| ७० | सप्तम |
| ८० | अष्टम |
| ९० | नवम |
| १०० | दशम |

विषय-सूची

| अध्याय | पृष्ठ क्र० |
|---|------------|
| (1) विम्ब-परिकल्पना | 1 |
| (2) सस्कृत-काव्यशास्त्र एव विम्ब-सिद्धान्त | 40 |
| (3) कालिदास के विम्बों के स्रोत-प्राकृतिक क्षेत्र | 68 |
| (4) कालिदास के विम्बों के स्रोत-मानवीय क्षेत्र | 152 |
| (5) सवेदनात्मक एव भावात्मक विम्ब | 191 |
| (6) विम्ब-योजना का शैली-पक्ष | 255 |
| (7) उपसंहार | 305 |
| परिशिष्ट—सन्दर्भ ग्रन्थ-सूची | 313 |

बिम्ब-परिकल्पना

साहित्यालोचन के क्षेत्र में बिम्ब शब्द अपेक्षाकृत नया है। यह अंग्रेजी शब्द 'इमेज' का पर्याय है और वर्तमान युग के पश्चिमी काव्य-शास्त्र की देन है। अतः बिम्ब-सम्बन्धी विवेचन अंग्रेजी के 'इमेज' का ही विवेचन है। पश्चिम का आधुनिक काव्य शास्त्र 'इमेज' को काव्य का मूल उपकरण मानता है, न केवल उपकरण ही, अपितु वह बिम्ब-रचना को ही काव्य-कला की कसौटी मानता है। पाश्चात्यालोचना में काव्यात्मक बिम्ब का अत्यन्त गहन एवं विस्तृत अध्ययन किया गया है। हिन्दी के आधुनिक आलोचना-साहित्य पर अंग्रेजी आलोचना का पर्याप्त प्रभाव पड़ा है, फलतः अंग्रेजी का 'इमेज' आज भारतीय आलोचना में जाने-माने शब्द 'बिम्ब' के नाम से प्रवेश कर गया है। काव्य-बिम्ब पर अनेक आलोचकों के ग्रन्थ उपलब्ध हैं।

बिम्ब का अर्थ

बिम्ब का अर्थ समझने के लिये 'इमेज' को समझना आवश्यक है। कोश के अनुसार 'इमेज' का अर्थ है—'किमी वस्तु का मनश्चित्र या मानसी प्रतिकृति'¹ और 'कल्पना अथवा स्मृति में उपस्थित चित्र अथवा प्रतिकृति'²।

मनोविज्ञान में बिम्ब शब्द में 'मानसिक पुनर्निर्माण' का अर्थ लिया जाता है। 'मनोवैज्ञानिक-बिम्ब को स्पष्ट करते हुए विश्वकोष में लिखा है, 'बिम्ब वे सजग स्मृतियाँ हैं, जो मूल प्रेरक अवधारणा की अनुपस्थिति में किसी पूर्व अवधारणा को समग्र अथवा आंशिक रूप में पुनर्प्रस्तुत करती हैं।' पुनश्च 'बिम्ब निर्माण पूरा न मानसिक व्यापार है और बिम्ब मस्तिष्क की आँखों में देखी जाने वाली वस्तु है।'³

1 'शॉर्टर ऑक्सफोर्ड डिक्शनरी'

2 'चैम्बर्स टैलेन्टिएस सेचुरी डिक्शनरी'

3 Images are conscious memories which reproduce a previous perception, in whole or in part, in the absence of the original stimulus to the perception and "The term 'image' is—for a purely mental idea, being observed by the eye of mind" Ency Brittanica (Vol 12 Page 103)

संस्कृत (हिन्दी) विम्ब शब्द का अर्थ कोशों में इस प्रकार किया गया है। छाया, प्रतिच्छाया चन्द्रमा या सूर्य का मण्डल, अवस आदि।

इस प्रकार 'इमेज' के अर्थ में दिम्ब का प्रयोग सर्वथा उपयुक्त है और 'इमेज' का सही भाव विम्ब में निहित है।

काव्य-विम्ब की परिभाषा, क्षेत्र

काव्य में विम्ब-विधान का अर्थ है सम्मूर्तन व्यापार। इसलिये इसे रूपयोजना, चित्र-विधान आदि शब्दों से भी उल्लिखित किया जाता है। अंग्रेजी आलोचना में श्री सिसिल डे लेविस की पुस्तक 'दी पोइटिक इमेज' काव्य-विम्ब के सम्बन्ध में प्रामाणिक रचना मानी जाती है। उनकी परिभाषा के अनुसार 'काव्य-विम्ब अन्तर्लोकता शब्दों में आवृत्त एक ऐसा ऐन्द्रिय-चित्र है, जो कुछ अंशों तक स्वकात्मक होता है, और जिसके सम्बन्ध में कोई मानवीय भाव अनुस्यूत रहता है। किन्तु साथ ही, जो किसी विशिष्ट काव्यात्मक संवेदना से संप्रेरित हो पाठक तक उसी भाव को संप्रेषित करता है।'⁴

इस प्रकार विम्ब एक प्रकार का शब्द-चित्र है जिसके द्वारा कवि अपने भावों एवं विचारों को उदाहृत, सुस्पष्ट एवं अलंकृत करता है। कवि के मन में भाव एवं विचार अमूर्त रूप में निवास करते हैं, उन्हें इन्द्रियगम्य रूप में पुनः प्रस्तुत कर देना विम्ब-विधान कहलाता है। जो वस्तु सामने नहीं है उसे इन्द्रियों द्वारा ग्राह्य बना देना विम्ब का काम है।⁵ इसलिए जार्ज व्हेली ने कहा है—'विम्ब किनी अमूर्त विचार अथवा भावना की पुनर्निर्मिति है।'⁶ हिन्दी के आलोचक डॉ. भगीरथ मिश्र⁷ एवं डॉ. केदारनाथ मिह⁸ ने भी काव्य-विम्ब में चित्रात्मकता एवं इन्द्रियगम्यता

4. "The poetic image is a more or less, sensuous picture in words, to some degree metaphorical, with an undernote of some human emotion in its context but also charged with and releasing into the reader a special poetic emotion or passion."

(*'The Poetic Image'*, P. 19)

5. "The sensory appeal in poetry, which, we have been considering, are usually referred to, as images, an image being understood to be the mental or imagined representation of anything not actually present to the senses".

—James R. Kreuzer *'Elements of Poetry'*

6. *'Poetic Process'* page 145.

7. *'काव्यशास्त्र'*, पृ. 244

8. *'आधुनिक हिन्दी कविता में विम्ब-विधान'* पृ. 23

को आवश्यक बनाया है। डॉ. नगेन्द्र के अनुसार—'काव्य विम्ब शब्दार्थ के माध्यम से कल्पना द्वारा निर्मित एक ऐसी मानस छवि है, जिसके मूल में भाव की प्रेरणा रहती है।'⁹ लैंगिनस विम्ब को कल्पना चित्र मानते हैं। विम्ब से उनका तात्पर्य है, 'जो कुछ वर्णन हम कर रहे हैं, उसे साक्षान् देख रहे हैं और अपने श्रोताओं के ध्याने भी प्रत्यक्ष कर रहे हैं।'¹⁰ इस प्रकार अनुभूति की यथास्थाय अभिव्यक्ति विम्ब है। सुथ्री कैरोलिनन स्त्रजियन के शैक्सपीयर सम्बन्धी विम्ब विश्लेषण की बड़ी धाक है। उन्होंने विम्ब की परिभाषा करते हुए कहा है, विम्ब कवि द्वारा अपने विचार को उदाहृत, सुस्पष्ट एवं अलङ्कृत करने के लिए प्रयुक्त एक लघु शब्द चित्र है। यह किसी अन्य वस्तु के साथ वाच्य या प्रतीयमा साम्य या उपमा द्वारा प्रस्तुत किया गया, एक वर्णन या निवार है। कवि ने अपने वर्ण्य विषय को ज़िम डग से देखा, सोचा या अनुभव किया है, विम्ब, उसकी समग्रता, गहनता या विशदता के कुछ अंश को अपने द्वारा उद्बुद्ध भावों एवं अनुपमों के माध्यम से हम (पाठक) तक संप्रेषित करता है।'¹¹

"विम्ब एक दृश्य-चित्र, संवेदना की एक प्रतिरूप, एक विचार, एक मानसिक घटना जो किसी की प्रतीक हो, एक अलंकार अथवा तुलना के लिये प्रस्तुत एक दुहरी इकाई भी हो सकता है।'¹²

इन परिभाषाओं से स्पष्ट है कि काव्य में विम्ब विधान वह व्यापार है जिसके द्वारा कवि अपनी संवेदना व संवेद्य भावों को तदनुकूल ऐन्द्रिय अनुभूति के

9 'काव्य विम्ब', पृ 5

10 'काव्य में उदात्त चित्र'—अनु डा नगेन्द्र, पृ 69

11 " an image is the little word picture used by a poet to illustrate, illuminate and embellish his thought. It is a description or an idea, which by comparison or analogy stated or understood, with something else, transmits to us through the emotions and associations it arouses, something of the wholeness, the depth and richness, of the way the writer views, conceives or has felt what he is telling us "

---"Shakespear's Imagery & What it tells us", page 9

12 ' a visual image, a copy of sensation or it may-be an ideal, any event in mind, which represents something, or it may be a figure of speech, a double unit involving comparison" Coleridge, quoted by I A Richards, 'Coleridge on Imagination', page 34

रूप में पाठक तक संश्रुत करता है। उपर्युक्त परिप्रेक्ष्य में विम्ब के कतिपय लक्षण महज ही निर्धारित किये जा सकते हैं। यथा—

- (1) विम्ब एक प्रकार का शब्द-चित्र है।
- (2) विम्ब के मूल में राग तत्त्व की अवस्थिति अनिवार्य है।
- (3) विम्ब का माध्य शब्द-अर्थ (भाषा) है।
- (4) रूपकात्मकता विम्ब में अनिवार्य नहीं, वह सम्भूतन का प्रमुख उपकरण है।
- (5) ऐन्द्रिय संवेदना उत्पन्न करना विम्ब का व्यापार है।
- (6) विम्ब मूर्त और अमूर्त (पदार्थ या गुण) दोनों का हो सकता है, किन्तु वह स्वयं मूर्तरूप होता है। अचाक्षुष भले ही हो, अगोचर नहीं होता।

विम्ब का क्षेत्र बड़ा व्यापक है। रूपविधान के जितने प्रकार हो सकते हैं, सब विम्ब के क्षेत्र में जाते हैं। किसी पदार्थ के रूप, गुण, क्रिया आदि का यथातथ्य चित्रण, लक्षणा-व्यञ्जना द्वारा किसी भाव की चित्रात्मक अभिव्यक्ति, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, दृष्टान्त, समासोक्ति आदि सादृश्यमूलक अलंकारों द्वारा लाए गए चित्र, मुहावरे, लोककथा, क्रिया-विशेषण द्वारा प्रस्तुत मूर्त-अभिधान, मानवीकरण व प्रतीक आदि का समावेश विम्ब में हो सकता है, यदि वे भावगर्भित हों। कतिपय अति विम्ब-वादी जन¹³ विम्ब में मात्र ऐन्द्रियता पर बल देते हैं, भाव की अनिवार्यता स्वीकार नहीं करते, किन्तु भाव तो काव्य-मात्र के लिये आवश्यक है, अतः काव्य-विम्ब में भाव-मत्ता आवश्यक है। कुछ विद्वान सादृश्य के रूप में लाए गए अप्रस्तुत विधान को विम्ब मानने के पक्ष में नहीं हैं। वे प्रस्तुत रूप में लाए गए स्वभावगत चित्रों को ही त्रिगुण विम्ब मानते हैं।¹⁴ यह विचार भी संकुचित है, क्योंकि अप्रत्यक्ष रूप से तुलना के लिये लाए गए पदार्थ भी विम्ब-मृज्जन में समर्थ होते हैं और परोक्ष रूप से भावों को तीव्रता प्रदान करने में सहायक होते हैं। वास्तव में विम्ब कवि की अनुभूतियों एवं भावों का मूर्त प्रकाशन है जिसमें ऐन्द्रियता अपेक्षित है। इस सम्भूतन-प्रक्रिया में अप्रस्तुत योजना न आवश्यक है न अनावश्यक, न रूपक-विधान उपेक्ष्य है न अनिवार्यतः ग्राह्य। अनुभूति के स्वच्छन्द प्रवाह में जो भी दृश्य, वस्तु या भाव सामने आते हैं, उन्हें इन्द्रिय-ग्राह्य रूप में अभिव्यक्त कर देना ही विम्ब-विधान है।

महत्त्व

काव्य की भाषा में विम्ब का महत्त्वपूर्ण स्थान है। भाषा के इतिहास पर

13. देखें—‘प्रसाद काव्य में विम्ब-योजना’ डा. राम कृष्ण अग्रवाल, लोक भारती प्रकाशन, इलाहाबाद, 1979, पृष्ठ 44

14. देखें—पृष्ठ 30 व 49

दृष्टिमान करने से ज्ञात होता है कि असत्य शब्द प्रारम्भ में किसी न किसी विम्ब से युक्त थे। कुछ शब्दों में उनका मूल आलंकारिक रूप आज भी देखा जा सकता है। जैसे 'प्रवीण' वीणावादन में दक्ष, तथा 'कुशल' कुशलाने वाले को कहने में। काफी समय तक ये शब्द अपने चिन्तात्मक रूप को साथ बहन करते रहेंगे। धीरे-धीरे इनका यह विम्बाधारक मौलिक रूप समाप्त हो गया और अशरीरी, सूचनात्मक चिह्न मात्र रह गये। एक पश्चिमी विचारक के अनुसार तो हमारी तीन बीयाई भाषा का निर्माण इन्हीं घिमे पिटे रूपों के आधार पर हुआ है। सभी शब्द अपने मौलिक रूप में ऐंद्रिय तथा मूर्त होते हैं जो कालान्तर में घिस कर अमूर्त हो जाते हैं। दूसरे शब्दों में हम कह सकते हैं कि भाषा अपने काव्यात्मक रूप को छोड़कर निरंतर गद्य की ओर बढ़ती जाती है।¹⁵

सामान्य प्रयोग के ये शब्द काव्य के लिये अधिक उपयोगी नहीं रहने अतः कवि को अपनी कल्पना द्वारा शब्दों को नए विम्बों में अभिनत करना पड़ता है। विम्बवाद के पिता 'ह्यूम' ने कहा है—“कविता रोजमर्रा” की भाषा नहीं है अपितु दृश्य अथवा मूर्तभाषा है।¹⁶ डा शशिभूषणदास गुप्त के अनुसार प्राचीन भारतीय आलंकारिकों की 'शालंकार भाषा' का गभीर अर्थ भी यही था। भामह ने इसी असाधारण भाषा को वक्रोक्ति कहा है और शब्द अर्थ की सहितता भी यही है।¹⁷ किसी किसी वैचारण का विश्वास है कि प्रारम्भ में भाष् धातु (बोलना) भास धातु (प्रकट करना) के साथ ही युक्त थी¹⁸। डा गुप्त ने भाषा की दस विम्ब-विधायक शक्ति को 'चित्र धर्म' सत्ता दी है। इसकी व्याख्या करते हुए उन्होंने कहा है—“बाहर की किसी वस्तु या घटना के स्मृतिधृत स्पष्ट-अस्पष्ट चित्र को मन के पर्दे में जगाकर उसकी सहायता से वक्तव्य की अभिव्यक्ति करने के धर्म को ही मने भाषा का चित्र-धर्म” कहा है।

जब हम अपने मानसिक या आध्यात्मिक जगत के सम्बन्ध में कोई बात कहने जाते हैं, तो हम बहिर्जगत् की वस्तु या घटना की प्रतिच्छवि का सहारा लेना पड़ता है। भाषा में निहित यह जो बहिर्जगत् की प्रतिच्छवि है, वही भाषा का चित्र-धर्म है।¹⁹

कविता में अर्थालंकार, विम्ब के इस महत्त्व को ही प्रकारान्तर से पुष्ट करते हैं। श्रेष्ठ कवियों की रचनाओं का विम्ब-प्रधान होना विम्ब के महत्त्व की मोन

15. डा वेदार्थसिंह 'आधुनिक हिन्दी कविता में विम्ब विधान,' पृ 4

16. T B Hulme 'Speculation', p 135

17. 'उपमा कानिदासस्य' पृ 6

18. वही, पृ 5

19. वही, पृ 18-19

स्वीकृति है। हिन्दी के सुप्रसिद्ध आलोचक रामचन्द्र शुक्ल ने स्पष्ट शब्दों में विम्ब के महत्व को स्वीकारा है—“काव्य में अर्थग्रहण मात्र ने काम नहीं चलाता, विम्ब ग्रहण अपेक्षित होता है, ... काव्य का काम है कल्पना में विम्ब या मूर्तभावना उपस्थित करना, बुद्धि के सामने कोई विचार लाना नहीं तथा ‘कविता में कही बात चित्र रूप में हमारे सामने आनी चाहिये’।²⁰ विम्ब-विधान की आवश्यकता का प्रतिपादन करते हुए वे कहते हैं—‘काव्य की कोई उन्नत कान में पड़ते समय जब काव्यवस्तु के साथ चलाया या बोद्धव्य पात्र की कोई मूर्त भावना भी गड़ी रहती है, तभी पूरी तन्मयता प्राप्त होती है’।²¹ अपनी कवि जनोचित भाषा में पद्मश्री शुमिशानन्दन पन्त काव्य में सम्पूर्ण की आवश्यकता बताते हुए लिखते हैं—“कविता के लिये चित्रभाषा की आवश्यकता होती है। उसके शब्द मत्पर होने चाहिये जो बोलते हों। मेघ की तरह जिनकी रस-मधुर तालिमा भीतर न समा सकने के कारण बाहर छूटकर पड़े, जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में छाँटने के आगे चित्रित कर सकें, जो भ्रकार में चित्र और चित्र में भ्रकार हों’।²² पन्तजी के उपर्युक्त कथन में विम्ब के रचनात्मक स्वरूप, संवेदना के मिश्रण और तीव्र संवेगात्मकता की व्याख्या का प्रयास लक्षित होता है।

कवि ही दृष्टि से भी विम्ब-विधान का विशेष महत्व है। काव्य-निर्माण शब्द के माध्यम से होता है। शब्द से पूर्व अर्थ, अनुभूति के रूप में कवि के हृदय में रहता है। कवि जिस वस्तु या भाव की अनुभूति करता है, उसे, उसी रूप में पाठक को भी कराना चाहता है। इसके लिये कवि के हृदय की आन्तरिक अनुभूति एवं बाह्य अभिव्यक्ति में नाभ्य होना आवश्यक है। मनोवैज्ञानिकों के अनुसार कवि अपने ऐन्द्रिय संवेदन की मानसिक प्रक्रिया में अनेक संवेदनाओं को ग्रहण करता है। जैसे दृष्टि-संवेदना, श्रुति-संवेदना, घ्राण-संवेदना आदि। ये क्रियाएँ शरीर के विभिन्न अवयवों के सहारे समूर्त रूप में होती रहती हैं। यह कवि की व्यक्तिगत वस्तु है। कवि को अपनी दृष्टिगत अनुभूति को समष्टिगत अनुभूति के रूप में परिणत करना होता है जिनमें हमारे, उसके हृदय की भावनाओं को उसी की भाँति अनुभव कर सके। अर्जुन ने कवि का शाश्वत धर्म यही माना है।

‘हमें किसी कल्पित अजरता का मोह नहीं
राज के विविक्त अद्वितीय हम क्षण को
हम पूरा जो ते, पी ते, आत्मसात् कर ते
उसकी विविक्त अद्वितीयता

20. ‘चिन्तामणि’ भाग 2, पृ. 43-44

21. ‘रसमीमांसा’ पृ. 310

22. ‘पल्लव’ भूमिका, पृ. 17

आपको, कमपि को, क ख ग को

अपनी-सी पहचनवा सके

रसमय करके दिखा सके

शाश्वत हमारे लिये यही है ।'

(इन्द्रधनु रीढ़ हुए)

[नयी कविता, एक सम्भाव्य भूमिका, पृ 44]

जिम अभिव्यजना-प्रणाली द्वारा कवि अपनी अनुभूति दूसरों को 'अपनी-सी पहचनवा सके' एवं 'रसमय करके दिखा सके' उस विम्ब-योजना का निम्नन्देह कवि के लिये महत्त्व है ।

डा ब्रह्मानन्द शर्मा ने काव्य में सादृश्य पर विचार करते हुए अनुभूति और अभिव्यक्ति के सम्बन्ध और सम्पूतन के महत्त्व का विस्तार से विवेचन किया है । वे लिखते हैं, आंतरिक अनुभूति कवि की व्यक्तिगत वस्तु है । वह सहृदयों के आस्वादन का विषय नहीं बन सकती । आवश्यक है कि वह कवि की व्यक्तिगत चेतना तक सीमित न रहे अपितु सहृदयों के आस्वादन का विषय बन । अभिव्यजना की सफलता इसी में है कि यह अनुभूति का ही एक बाह्य रूप हो । कालिदास के निम्नलिखित श्लोक का यही आशय है—

तामस्यगच्छदुदितानुमारी

मुनि कुम्भेष्वाहरणाय यात ।

निपादविदाग्दृज दर्शनो यः

श्लोकत्वमापद्यत यस्य शोक ॥²³

हाँ शर्मा ने अभिव्यक्ति की सफलता के लिये अप्रस्तुत-विधान का महत्त्व प्रतिपादित किया है । अनुभूति की तीव्रता के लिये, उन्होंने अनकार विधान के अतिविविक्त शब्द की लक्षण व व्यजना शक्तियों का भी उपकार माना है । उल्लेखनीय है कि उपर्युक्त सादृश्य मूलक अनकार, लक्षणा-व्यजना शक्ति तथा अर्थ मूर्तता-विधायक उपकरणों को मिलाकर एक सामान्य शब्द 'विम्ब' से अभिव्यक्ति किया जाता है । अतः प्रकान्तर में यही विम्ब की स्वीकृति है ।

निष्कर्ष रूप में यह कह सकते हैं कि कवि को दो वस्तुओं की अनिवार्यता है— दर्शन की तथा वर्णन की । केवल दर्शन से व्यक्ति दार्शनिक होता है । कवि के लिये आवश्यक है कि दर्शन के अनुरूप वर्णन भी हो । कवि की अनुभूति जब तदनुसृत भाषा द्वारा अभिव्यक्त होती है तभी उसकी कवि मत्ता होती है । कवि के लिये दृष्टि तथा सृष्टि का संज्ञक सामंजस्य अपेक्षित है

दर्शनाद्वर्णनाच्चाथ लुहा लोके कविश्रुतिः

तथा हि दर्शनं स्वच्छे नित्येऽप्यादिकवेमुनेः

नोदिता कविता लोके यावज्जाता न वर्णना ॥²⁴

(हेमचन्द्र 'काव्यानुशासन अध्याय 8 की वृत्ति में उद्धृत)

दृष्टि और मृष्टि के इस व्यापार का उल्लेख जेक्सपीयर की निम्नलिखित पंक्तियों में बड़ी सुन्दरता से हुआ है। विम्ब के सन्दर्भ में बहुधा उद्धृत किये जाने के कारण, यहाँ संकोचपूर्वक ही यह उद्धरण दिया जा रहा है—

"The poet's eye in a fine frenzy rolling

Doth glance from heaven to earth,

from earth to heaven.

And, as imagination bodies forth,

The forms of things unknown, the poet's pen

Turns them to shapes, and gives to airy nothing

A Local habitation and a name."

(A Midsummer Night's Dream, Act V. Sc.1)

इस प्रकार स्पष्ट है कि काव्य में विम्ब का महत्वपूर्ण स्थान है। वह काव्य का मूल एवं कवि-प्रतिभा का एकमात्र परिचायक है।

तत्त्व

विम्ब के लक्षण निर्धारित करने समय हमने विम्ब के तत्त्वों का उल्लेख किया था। विम्ब के आवश्यक तत्त्व या उपकरण है—चित्रात्मकता, भावात्मकता, गन्द-अर्थ, रूपात्मकता, ऐन्द्रियता, कल्पना आदि। विम्ब के स्वरूप-गठन में उपर्युक्त घटक तूनाधिक रूप में प्रयुक्त होते हैं। काव्य का प्रेरक तत्त्व है भाव। भाव-संस्पर्श के बिना काव्य-विम्ब का अस्तित्व संभव नहीं है। चित्रात्मकता भी विम्ब का आवश्यक तत्त्व है क्योंकि अनेक आलोचकों ने विम्ब को चित्र ही कहा है। ऐन्द्रिय अनुभव के आधार पर ही विम्ब का निर्माण होता है, अतः ऐन्द्रियता विम्ब का आधार है। विम्ब का निर्माण सक्रिय कल्पना से होता है अतः कल्पना ही विम्ब का कारण है। कवि की अनुभूति को पाठक तक उभी रूप में वहन करने में शब्दार्थ किंवा मार्थक शब्द ही माध्यम है, अतः समुचित भाषा ही विम्ब का उपकरण-सामग्री है। स्वयं नेविस ने विम्ब को कुछ हद तक सादृश्य-मूलक माना है, अतः रूपात्मकता भी विम्ब का एक घटक है। किन्तु रूपात्मकता विम्ब का अनिवार्य तत्त्व नहीं है। विम्ब के साथ इन तत्त्वों के सम्बन्ध पर थोड़ा विचार कर लेना उपयुक्त होगा।

विम्ब और चित्रात्मकता

विम्ब (इमेज) का शाब्दिक अर्थ चित्र ही है। कवि के हृदय में स्थित अमूर्त अरूप अनुभूतिमाँ चित्रगुण से युक्त होकर ही विम्ब की सजा ग्रहण करती है। इसी को 'सम्पूर्ण व्यापार' भी कहा जा सकता है। सी डे नेविस न विम्ब की परिभाषा करते समय सर्वप्रथम विम्ब की चित्रात्मकता का ही उल्लेख किया है। "In its simplest form, it is a picture made out of words"²⁰ (सरलतम रूप में विम्ब को शब्दचित्र ही समझना चाहिये।)

चित्रात्मकता का विम्ब में अन्योप भाव सम्बन्ध है, इसीलिये कुछ आलोचकों ने विम्ब-विधान को चित्रविधान या चित्रधर्म कहा है। बोलचाल की भाषा में यह चित्रात्मकता विम्ब मुहावरों एवं लोकोक्तियों में देखी जाती है। डा शशि-भूषणदास गुप्त ने अपनी पुस्तक 'उपमा कालिदासम्' में मुहावरों की इस चित्रधर्मिता का सुन्दर विश्लेषण किया है। जहाँ भी चित्रात्मकता होती है, वहाँ विम्ब विधान होता ही है। कुछ नव्य आलोचक तो केवल चित्रात्मकता को ही विम्ब की प्रतिपाद्यता मानते हैं, किन्तु हमारे विचार से वहाँ चित्र विम्ब हो सकता है जा भावानुभूति में संयुक्त हो। विम्ब में बाह्यकार का अनुकरण-मात्र विशेष मूल्य नहीं रखता, यद्यपि ऐसे शब्दचित्र भी पर्याप्त सग्या में मिलते हैं जिनमें स्कूल दृश्य छवियों का आकलन मात्र ही होता है, किन्तु इसे विम्ब-विधायक नहीं माना जा सकता। वस्तु के बाह्यकार की अपेक्षा आन्तरिक दीप्ति का महत्त्व है। चित्राकन में भोक्ता की भावना एवं आकांक्षा का स्पष्ट होना आवश्यक है अन्यथा कविता एक निर्जीव चित्राकृति मात्र रह जाएगी। बाह्य प्रकृति के दृश्य-चित्र एवं विभिन्न मुद्राओं का सजीव अकन, चातुर्य प्रतिभा के रूप में उ कीर्ण होकर विम्बाधायक स्वल्प धारण करने हैं।

अर्थानकारों में जो सादृश्यमूलक हैं वे प्रायः चित्राधायक होते हैं। सादृश्य-विधान के अभाव में भी शब्दशक्ति द्वारा सुन्दर चित्रात्मक अभिव्यक्ति हो सकती है। कालिदास का निम्न श्लोक स्वाभाविक रूप में सचित्र है —

श्रीवाभगाभिगम मुहुरनुपतति स्पन्दने दत्तदृष्टि

पञ्चाक्षतं प्रविष्ट शरपतभयाद् भूयसा पूर्वकायम्।

दधैरघत्रिनीर्तं अमविवृतमुखं अशिमि कीर्णवर्त्मा,

पश्योदग्रन्तुत्वाद्वियति बहुतर' स्तोत्रमुर्व्या प्रयाति ।।

(अमि 17)

यहाँ रथ के आगे दोड़ने हिरण का बड़ा मूढम व सचित्र वर्णन हुआ है। चार लगने के भय में भागते मृग की भयभीत भगिमा यथातथ्य रूप में चित्रित है,

पूरा दृश्य जैसे आँखों के आगे सजीव हो जाता है। यहाँ किसी प्रकार का सादृश्य नहीं है अपितु प्रस्तुत पक्ष को ही आन्तरिक 'धामता के साथ चित्रण किया गया है। 'प्रीवाभंगाभिरामं' 'स्यन्दनेदत्तदृष्टिः' 'पञ्चार्थेन प्रविष्टः' आदि विशेषण इतने सचित्र हैं कि यदि कोई चित्रकार चाहे तो इन शब्दों के आधार पर ही पूरा चित्र बना सकता है। यहाँ हरिण की गतिभंगी के साथ किया-व्यापार का अन्तःप्रक्रिया के साथ सामञ्जस्य घटित हो रहा है। भावव्यञ्जकता एवं दृश्य-चित्रण ने विम्ब को अर्थात् सजीव बना दिया है। ध्यजना-गवित द्वारा भावों को चित्र रूप में प्रस्तुत करने से मुन्दर व सरस विम्बों का निर्माण होता है। यथा कालिदास का निम्न विम्ब—

एव चादिनि देवर्षो पार्थ्वे पितुरश्रोमुखी ।

लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती ।। (कु.6.84)

पिता के समक्ष अंगिरा ऋषि द्वारा गंकर से विवाह की शर्मा श्लेसे पर पार्वती ने सिर झुका लिया एवं वे हाथ में लिये लीला-कमल की पद्मद्विया गिनने लगी। यहाँ 'लज्जित होना' एक अमूर्त भाव है, और सिर झुकाकर कमलदल गिनना एक मूर्त स्थिति। लज्जित होने के स्थान पर अश्रोमुखी कहने में जो सौन्दर्य है उसका कारण चित्रात्मकता ही है। यहाँ कवि ने लज्जाभाव का एक चित्र प्रस्तुत किया है। इस प्रकार स्पष्ट है कि चित्रात्मकता विम्ब का मूल तत्त्व है।

विम्ब और अनुभूति

विम्ब के साथ अनुभूति (feeling) के सम्बन्ध पर भी विचार कर देना उचित होगा। विम्ब के स्वरूप गठन में अनुभूति का महत्त्वपूर्ण स्थान होता है। भारतीय दर्शन, विशेषकर, न्याय दर्शन एवं मनोविज्ञान के क्षेत्र में अनुभूति का सूक्ष्म विवेचन हुआ है। 'द्विषणनरी आक् भादकोलोजी' (थारेन) में लिखा है। 'अनुभूति क्षणविशेष में या नियत समय पर किसी व्यक्ति की अन्तःस्थिति का समा-कान्त अवस्था उसका कोई विनिर्दिष्ट अवयव या पहलू, क्षण विशेष में होने वाली ऐसी मानसिक घटनाओं का योग या संवसन, जिनका ग्रहण व्यक्ति प्रत्यक्ष रूप में करता है।' 126

काव्य के लिये अनुभूति आधार है। कवि का अनुभूति क्षेत्र जितना व्यापक होगा, उतना ही विविधतापूर्ण उसका विम्बविधान होगा। श्रीशुभ्र चैतन्य 'भेरिन' के कथन को उद्धृत करते हुए कहते हैं कि 'एक सच्चे कलाकार को अनिवार्यतः, समय समय पर, प्राकृतिक विभूतियों-आकाश, समुद्र, पर्वत, मैदान एवं

तत्सम्बन्धित वस्तुओं की देखने जाना चाहिये, जिससे वह अपने तैनी ीं ए को सच्चा बना सके व शक्ति को पुनरुज्जीवित कर सके ।²⁷

अनुभूतियाँ हमारी स्मृति में गूँथ होती रहनी हैं और स्मृति बिम्ब को जन्म देती है । इसीलिये बौद्धों ने बिम्ब की निर्माण-प्रक्रिया को स्मृतियों के सदास मे अनुभूतियों की व्याख्या करना कहा ।²⁸ अनुभूति का काव्य में नितात महत्त्व है । यदि अनुभूति प्रबल हो तो उसे बाह्य प्रलकरण की कोई आवश्यकता नहीं । बहसचर्य ने कहा है 'कविता प्रबल अनुभूतियों का महज उद्देक है' ²⁹ । काव्य-शास्त्रियों ने अनादृत अनुभूतियों के अनेक उदाहरण सहृदयों के सम्मुख प्रस्तुत किये हैं । आचार्य बम्मट द्वारा प्रस्तुत उदाहरण प्रसिद्ध ह

य कोमारहर स एव हि वरस्ताएव चक्षुषा—

स्ते चोन्मीलितमालतीमुरभय प्रौढा वदम्बानिला ।

सा चैवास्मि तथापि सत्र मुग्धव्यापारलीलाविधौ

रेवारोचमि वेनसीतम्नने चेत समुत्कण्ठते ।

(काव्य प्रकाश उदा० मध्या-1)

यहाँ कवि की मूल अनुभूति एक ऐसी अपरितृप्त भावना या उत्कण्ठा है जो मुख-सामग्री के बीच भी भटकती हुई पूर्वानुभूत धारों में लौट जाना चाहती है । मुख-सामग्री के बीच उत्कण्ठा उपशमित हो जानी चाहिये थी किन्तु ऐसा दृष्टिगत नहीं होता । यहा अनुभूति की तीव्रता स्वय सहृदय आम्बाद्य मधुर काव्य में परिणत हो गई है । श्रीहृण्ण चैतय अर्थात्कारों के यथ में 'दमेज' का प्रयोग करते हैं और

27 "Martin wrote—The true artist must perforce go from time to time to the elemental big forms—sky sea, mountains, plains, and those things pertaining there to, to sort of retrue himself up, to recharge the battery" quoted in 'Sanskrit poetics' page 34

28 यथा—"It is the feeling that abides in memory, secretly combining with and modifying other feelings. When these feelings emerge into the light and seek a body, they take on the aspect of images in poetry"—Poetic Process' page 76

29 "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings"—Wordsworth' Preface to Lyrical Ballads'.

अलंकारों के लिये भी अनुभूति आवश्यक मानते हैं। वास्तव में काव्यालंकार को सपाट वयानी से पृथक् करने वाली सीमारेखा अनुभूति ही है।³⁰

विम्ब और भाव

काव्य का प्रेरक तत्त्व भाव है। भाव के स्पर्श के बिना काव्य-विम्ब का अस्तित्व नहीं है। काव्य-विम्ब स्वभावतः सामान्य विम्ब की अपेक्षा अधिक रंग-मय और समृद्ध होता है, उसे यह रंग और समृद्धि भाव से ही प्राप्त होती है। भावानुभूति के अभाव में चित्रात्मकता से समन्वित होकर भी काव्यांश हृदय को उद्बलित करने में समर्थ नहीं हो सकता। विम्ब के मूल में कवि की भावात्मक प्रतिक्रिया का योग ही पाठक को भाव-विशेष में मग्न करके रसमृष्टि कर सकता है। प्राकृतिक दृश्यो, वस्तुओं अथवा स्थितियों के यथातथ्य चित्रण में भी संवेदना तत्त्व का योग देखा जा सकता है। प्रस्तुत आलम्बन रूप विम्बों की योजना वस्तुपरक होते हुए भी किसी भावानुभूति की पीठिका पर ही आवारित होती है। केवल ऐन्द्रियता एवं चित्रात्मकता से विम्ब-विधान नहीं होता। बहुधा विज्ञापन एवं समाचार भी ऐन्द्रिय शब्द-चित्रों से युक्त होकर आते हैं, किन्तु वे कवि के हृदय की वासना से असम्पृक्त होते हैं। यह तटस्थता ही उन्हें काव्यविम्ब की सीमा नहीं छूने देती। कवि अपने काव्य में तटस्थ वर्णन नहीं करता, वह स्वयं अपने कां प्रस्तुत करता है। विम्ब कितना भी सुन्दर क्यों न हो, जब तक वह कवि की शक्तिशाली वासना या भावना से सयुक्त नहीं होता, कवि की विशिष्टता को प्रतिपादित नहीं कर सकता।

भाव संक्रामक होते हैं। उनकी अभिव्यक्ति दूसरों के हृदय में भी उसी प्रकार की अनुभूति जागृत करती है। भाव कवि हृदय में संस्कार रूप में स्थित रहते हैं और विम्ब-योजना द्वारा पाठक तक पहुँचते हैं। इस रूप में भाव ही काव्य का अर्थ और इति है। भाव ही अनुभूति से ही कवि कर्म का प्रारंभ होता है और उनी भाव की अनुभूति श्रोता या पाठक में जागृत कर देना कवि का अन्तिम लक्ष्य है।³¹

30. "Art is a representation (Abhinaya) of the feeling experienced by poet through concrete objects....the figure is dispensable. What is indispensable is feeling and experience. The genuine presence of poetic feeling is the criterion for distinguishing the poetic figure from a mere speech figure." Sanskrit poetics", p. 94

31. "Emotion is the beginning and the end of the poetry in a sense unknown to prose." R.H.Fogle in 'Imagery of Keats & Shelley', page 17.

विम्ब के लिए भाव की आवश्यकता सभी आलोचकों ने स्वीकार की है। एजरा पाउण्ड ने विम्ब की व्याख्या में भाव व विचार को प्रमुखता दी है। उन्होंने कहा है विम्ब एक निश्चित समय में भावनात्मक एवं बौद्धिक विचारों का प्रकट करता है।³² मस्कृत काव्यशास्त्र में विम्ब-सम्बन्धी विचारधारा को सादृश्यमूलक अलंकारों के सन्दर्भ में देखा जा सकता है। श्री कृष्ण चैतन्य लिखते हैं कि 'काव्य में भाव-गर्भित 'इमेज' ही वैध माना जा सकता है।³³ मान-दवधन न कवि की भावानुभूति से अलंकार को 'वाग्विकल्प' माना जाता है।³⁴ भोज ने अलंकार का 'काव्यशोभादायक' माना है।³⁵ और यह शोभा निश्चित रूप से पाठक अथवा दर्शक की भावानुभूति से सम्बन्धित है। अल्पय दीक्षित ने हृदय को प्रभावित करने वाले सादृश्य को ही अलंकार माना है।³⁶ डा ब्रह्मानंद शर्मा ने सादृश्यमूलक अलंकारों में रसभाव की सत्ता आवश्यक मानी है।³⁷ यद्यपि संस्कृत के उत्तरवर्ती कवियों ने सादृश्य में विम्बात्मक, भावात्मक चित्रों की अपेक्षा दूर की कौड़ी लाने का प्रयास ही अधिक किया है, पाठक भी प्रायः विद्वान् द्वारा करने से अतः बौद्धिक, चन्द्रकार से प्रभावित होकर 'यमुनात्रिविक्रम' जैसी उपावियाँ भी विनिरित की गईं, किंतु आलोचक बराबर रागवोध पर बल देते रहे, जैसा कि ध्वनिवाद और रसवाद के सिद्धान्तों से प्रकट होता है।³⁸

काव्य-विम्ब में भाव के महत्व को कुछ उदाहरणों द्वारा स्पष्ट दखा जा सकता है—

क

(1) शतशो गतिरावृत्ति शतश कण्ठावलम्बनम् शतश ।

शतशो यापीति वच स्मराम तस्य प्रबामदिने ॥

भार्यामप्यगती—576

32 'An image is that, which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time'

'Make it New' P—36

33 "But only that image is poetically valid, which, embodies the emotion"—'Sanskrit Poetics', p—94

34 'ध्व-मालोक' 3 37 दृष्टि/5 'सरस्वतीकण्ठाभरण' 3/1

35 यथा—'दृष्ट साधर्म्यमुपमेत्यभिधीयते।' 'चित्रशोभामा' पृष्ठ—7

निर्णय मागर प्रेस, बम्बई, 1941

36 इष्टव्य ।

37 'संस्कृत साहित्य में सादृश्यमूलक अलंकारों का विकास'। पृष्ठ 32-33

38 विशेष स्पष्टीकरण के लिए देखें—द्वितीय अध्याय में 'अलंकार सिद्धान्त और विम्ब'

यहाँ 'क' भाग में ऐसे उदाहरण लिये गये हैं जिनमें सादृश्य-विधान (स्पर्शात्मकता) नहीं है, चित्रात्मकता का विधान सहज दृग् से किया गया है। यहाँ आकर्षण मुख्य रूप में सहजानुभूति एवं रागात्मकता पर आधारित है। प्रथम उदाहरण में प्रवास पर जाते नायक की उत्कण्ठा कविता की जान है। नायक की अमूर्त भावना का चित्रण उसकी शारीरिक क्रियाओं में प्रत्यक्ष किया गया है। भाषा-चमत्कार यहाँ नहीं के बराबर है। नायक का बार-बार जाना और भावावेग में बार-बार लौटना, नायिका से गले मिलना, पुन पुन कहना 'भ्रष्टा, मैं चलता हूँ' एक बहुत प्रभावशाली गति-विश्व की सृष्टि करते हैं। दूसरे उदाहरण में सतान-हीन दुष्पन्त का भरत के प्रति वाग्मल्य-भाव वर्णित है। यह भाव, आत्मबल भरत के स्वाभाविक सचित्र वर्णन पर आधारित है। यहाँ सादृश्य नहीं, चित्रात्मकता का भी विशेष आकर्षण नहीं, लेकिन मानव-हृदय की भावना पूर्णतः के साथ प्रकट हुई है। यह पद्य किसी भी मानव-हृदय को रस सिक्त करने की सामर्थ्य रखता है। यहाँ बालक के कली जैसे दाँत, तातने बोल एवं धूल धूमरिती शरीर के विश्व संपूर्ण चित्र को अलौकिक भी-दर्य प्रदान कर रहे हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भाव प्रेरित विश्व प्रभावशाली होत है, भले हो सादृश्य का चमत्कार न हो।

'ख' भाग में कुछ ऐसे पद्य हैं जिनमें विश्व स्पष्ट है, इन्द्रिय ग्राह्य है, रूप-कात्मकता भी पर्याप्त मात्रा में है, किन्तु राग-तत्त्व क्षीण है। चन्द्रमा की आर्ट पेपर कहने से उसकी स्पष्टता, स्वच्छता, रूप-रेखा तो मृत् हो गई है लेकिन कवि की वासना से जुड़ा न होने के कारण हृदय में स्पन्दन उत्पन्न नहीं करता। श्री हर्ष ने मूर्य की 'दाडिम' और तारों की चूसकर धूँके बीजों' के रूप में कल्पित किया है। यहाँ तारों और धनार के दानों में बाह्य सादृश्य मात्र है। यहाँ दृश्य-तत्त्व पर्याप्त मात्रा में है, उपमान भी नवीन है किन्तु अनुभूति का माधुर्य नहीं, अतः इन विश्व कहना हमें भाग्य नहीं। मर्याप्त के बाद आकाश में बिने तारा के लिये श्री हर्ष की कल्पना 'आकाश ने स्वर्णपिण्ड बेचकर यह कीडिया खरीद ली' किसी प्रकार के भावोद्बलन में असमर्थ है। यह ऊँहा' या अधिक से अधिक सादृश्य मात्र है। स्पष्ट है कि भाव के अभाव में सादृश्य व चित्रात्मकता होने पर भी विश्व नहीं बन सकता। यदि विस्तृत अर्थ में कदाचित् विश्व मान भी लें तो वह निर्जीव व प्रभावहीन है अतः काव्य के लिये अनुपयोगी होता है।

'ग' भाग में विश्व भावानुभूति एवं उच्चकोटि की कल्पना में जुड़े हुए हैं। इनमें अनुभूति और चित्रात्मकता, भावना और इन्द्रियता का मणिकचन योग है। वास्तव में ये ही सच्चे विश्व हैं। इस प्रकार विश्व एक और भावपूर्ण (अनुभूति) और दूसरी ओर कलापक्ष (अभिव्यक्ति) से जुड़े रहते हैं। कालिदास के उदाहरण में उदित होत चन्द्रमा की प्रेमी नायक का विश्व दिया गया है रात्रि नायिका है।

चन्द्रमा की किरणों में अंगुलियों की कल्पना, अन्वकार मे रात्रि के केश पाण की कल्पना, कुड्मलीकृत-कलीवद्ध कमल में अंबुदे नेत्र (नायिका के आनन्द-भाव को प्रकट करने के लिये) की कल्पना मिलकर एक संश्लिष्ट त्रिस्व का निर्माण करते हैं। रात्रि-प्रारम्भ के लिये 'रजनीमुख' एक मूर्त कल्पना है। यह एक सुन्दर त्रिस्व है, इसे केवल उत्प्रेक्षालंकार कहकर काव्य के तीसरे वर्ग 'चित्रकाव्य' में नहीं रखा जा सकता। दूसरा कन्नड कवि का उदाहरण आधुनिक त्रिस्व-विधान का एक सटीक उदाहरण है। दण्णरथ की अनपत्यता की मामिक अभिव्यक्ति की गई है। दण्णरथ गुरु वसिष्ठ के समक्ष अपने हृदय की अमूर्त भावनाओं को बड़े मूर्त रूप से उपस्थित करते हैं। 'रितता हुआ कलश' हृदय के खालीपन को साक्षात् कर देता है। वण समाप्त होने के लिये 'अन्तिम दीपक बुझने' का त्रिस्व, सन्तानहीनता की निराशा के लिये 'अन्धा होना' 'मन के आस्रवृक्ष को बीमारी लगना' बहुत ही मूर्त कथन है। आगे इसी कविता में कवि समस्त राज वैभव को 'णव-शृंगार' कहता है। ये समस्त त्रिस्व मिलकर एक बहुत सुन्दर भाव-चित्र का सृजन करते हैं और पाठक देर तक कदण भाव में डूबा रहता है।

जेदनपीयर के उदाहरण द्वारा भी त्रिस्व में भाव का महत्त्व प्रतिपादित होता है। कवि जीवन की लघुता तथा निस्मारता में अभिभूत है। इसके लिये कवि 'एक छोटी मोमवती', 'चलती फिरती छाया', 'एक अनाड़ी अभिनेता', 'एक अस्मद् कथा' के त्रिस्व प्रस्तुत करता है। ये त्रिस्व मारहीन जीवन के विभिन्न पक्षों की सूक्ष्म व्यञ्जना करते हैं। 'छोटी मोमवती' जीवन की लघुता तथा 'चंचल छाया' इसकी अस्थिरता को मूर्त रूप प्रदान करती है। सभी प्राणी थोड़ी-थोड़ी देर के लिये विश्व रंगमंच पर अपना-अपना पार्ट अदा करने आते हैं, इससे जीवन की नाटकीयता को प्रकट किया गया है। मूर्त्य द्वारा कही गई अस्मद् कथा जीवन की मारहीनता और निरर्थकता को प्रभावपूर्ण ढंग से व्यक्त करती है।

इन उदाहरणों से स्पष्ट है कि त्रिस्व में भाव की नत्ता ही प्राग्-प्रतिष्ठा करती है। सादृश्य के बिना त्रिस्व बन सकता है परन्तु केवल सादृश्य से नहीं बन सकता। ऐन्द्रियता व मूर्तता भाव-संयुक्त होने पर ही त्रिस्व अभिधान को प्राप्त करती है।

ऐन्द्रियता और त्रिस्व

काव्य-त्रिस्व में सम्पूर्ण का आधार ऐन्द्रियता है। अतः ऐन्द्रियता त्रिस्व की एक मूलभूत आवश्यकता है। इन्द्रियगम्यता के कारण ही त्रिस्व काव्य में सामान्य वर्णन से विभिन्न होकर आता है। सभी त्रिस्ववाचियों ने इन्द्रियगम्यता को विश्व में आवश्यक माना है। रोनाल्ड पीकाक का कथन है— 'भूतकाल की इन्द्रिय-बोधात्मक अनुभूतियों का स्मृति द्वारा मस्तिष्क में पुनरुद्भावन, ही त्रिस्व निर्माण है। इनमें वाक्षुष, श्रृंगारमय, संस्पर्शमय और तत्सम्वन्धित अन्य प्रभावों

का ग्रहण होता है'।⁴⁰ लेविग ने कहा है कि प्रत्येक काव्य-विम्ब, चाहे वह किसी भी प्रकार का क्यों न हो, ऐन्द्रिय गुणों से सवलित रहता है।⁴¹ हमारी ज्ञानेन्द्रिया के आधार पर ही यह ऐन्द्रियता चाक्षुष के अतिरिक्त स्पर्शज्य, वास्वाद्य, ध्वय व घ्रातय भी हो सकती है। प्रायः सभी विम्बों में चाहे वे किसी भी मवेदना से युक्त हों, कुछ अंशों तक चाक्षुष गुण अवश्य रहता है। शब्द, स्पर्श आदि के अपने-अपने विम्ब होते हैं, किन्तु उन्हें भी रूप का आधार लेना पड़ता है। अतः दृश्य तत्त्व का महत्त्व, सर्वाधिक है और अधिकतर विम्ब चाक्षुष ही होते हैं। चाक्षुष मवेदना का वर्णन चित्रात्मकता के अन्तर्गत किया जा चुका है। विम्ब शब्द के मौलिक अर्थ में ही दृश्यता की ध्वनि है, फिर भी यह विम्ब आँख का विषय नहीं, कल्पना का विषय है। वह सूक्ष्म या सूत्र किसी प्रकार का हो सकता है। इसलिये एक सपस विम्बात्मक कविता में जो प्रत्यक्ष दिखाई पड़ता है, उससे कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण वह अमूर्त भलक होती है जो एक ज्योतिरेखा की तरह क्षण भर के लिये, चेतना के धरातल पर लिखकर तत्काल विलीन हो जाती है। जहाँ तक मापदण्ड का प्रश्न है, विम्ब के स्वरूप-निर्णय के विषय में ऐन्द्रियता विम्ब की प्रमुख बसौटी है। उल्लेखनीय है कि वस्तु को ऐन्द्रिय विशेषताओं से मयुक्त कर देना ही अपने आप में साध्य नहीं है, इसका वास्तविक परिणति अपेक्षित प्रभावोत्पादन में होनी चाहिये। मानवीय संवेदनाओं की पृष्ठभूमि में ही ऐन्द्रियता प्रभावोत्पादक हो सकती है। उसमें पृथक् होकर विम्ब अपनी सार्थकता खो बैठता है। अतः जहाँ अनिवादिता की भाँक में शब्द, रूप, रस, स्पर्श, गन्ध के अद्भुत सांवेदिक मिश्रणों को प्रस्तुत करने मात्र में ही कवि-प्रतिभा की इतिथी हो गई है, वहाँ विम्ब निर्माण का मूल उद्देश्य भी कुठित हो गया है। डा. केदारनाथसिंह ने सादृश्यमूलक तुलना से ऐन्द्रिय विम्ब का अन्तर स्पष्ट करते हुए इन्द्रिय-गम्यता की निम्नलिखित दो उदाहरणों द्वारा समझाया है —

“प्राचीन कविता के तुलनात्मक औपम्य-विधान और आज की कविता के प्रत्यक्ष विम्ब विधान में मूलभूत पद्धति का अन्तर है। विम्ब-विधान में उपमेय

40 “Image is a revival reproduction by memory in the mind of some sensory experience undergone in the past including the visual, auditory, tactile and other impressions associated with it”

—Ronald Peacock

(उद्धृत, भगीरथसिंह काव्य शास्त्र' पृ. 159)

41 ‘The poetic Image’ Page 19

और उपमान के बीच का अन्तर प्रायः अलक्षित होता है। इस बात को एक उदाहरण से समझें—

मैं जो नया ग्रन्थ विलोकता हूँ,
भाता मुझे सो नव मित्र सा है।

—गिरिवर शर्मा

इस छन्द के समानान्तर इसी के भाव ने मिलती-जुलती एक प्रसिद्ध आधुनिक अमरीकी कवि की निम्नलिखित पंक्तियाँ हैं—

“Comerades, this is no book,
Who touches this, touches a man.”

(मित्र यह पुस्तक नहीं, जो इसे छूता है,
वह एक जीते जागते, मनुष्य को छूता है।)

गिरिवरजी की पंक्तियों में ग्रन्थ को नव मित्र सा कहने से उसका स्पष्ट विम्ब नहीं बन पाता, केवल अर्थग्रहण मात्र होता है। लेकिन अंग्रेजी पंक्तियों में कवि पुस्तक को एक जीते-जागते मनुष्य के रूप में कल्पित करता है और अपनी इस कल्पना पाठक की बुद्धि पर छोड़ नहीं देता है। उसे अनुभूति का अंग बनाकर ऐन्द्रिय स्तर पर उतार लाने का प्रयास करता है। इसीलिये उसकी कल्पना का प्रभाव पाठक के मन पर एक स्पर्श-विम्ब के रूप में पड़ता है, ऐन्द्रिय पयुत्सुकता जगा सकने के कारण दूसरी कल्पना अधिक सच्ची और प्रभावशाली सिद्ध होती है।⁴² एक कारण और है जिसकी ओर संभवतः लेखक का ध्यान नहीं गया। विम्ब जब होता है, तब ‘विशेष’ का ही होता है, ‘सामान्य’ का नहीं। सामान्य में ऐन्द्रिय पयुत्सुकता जगाने की सामर्थ्य कम रहती है। प्रथम उदाहरण में ‘जो ग्रन्थ विलोकता हूँ’ से सामान्य ग्रन्थ का कथन किया गया है इसलिये प्रभावोत्पादकता नहीं आ सकती है। दूसरे उदाहरण में एक कवि ने ‘विशेष ग्रन्थ’ (This Book) को जीता-जागता बताया है जो विम्ब उत्पादन में समर्थ है। कालिदास के ‘मेघदूत’ में दूसरे प्रकार के उदाहरण, विभिन्न ऐन्द्रिय संवेदनाओं के संश्लिष्ट चित्र, कलात्मक रूप में निबद्ध है।

विम्ब और कल्पना

विम्ब का निर्माण सक्रिय या सर्जनात्मक कल्पना से होता है, अतः विम्ब के सम्बन्ध में कल्पना पर विचार कर लेना उपयुक्त होगा। कल्पना शब्द की व्युत्पत्ति ‘कल्प’धातु से हुई है, जिसका अर्थ है रचना अथवा सृष्टि करना। किन्तु आधुनिक आलोचना में यह शब्द ‘इमेजिनेशन’ के अर्थ में प्रयुक्त होता है। इसके आधार पर कल्पना एक ऐसी मानसिक प्रक्रिया मानी जा सकती है जिसमें कवि मूर्तियों अथवा रूपों की सृष्टि करता है। संस्कृत काव्यशास्त्र में इस अर्थ में ‘प्रतिभा’ शब्द का प्रयोग किया गया है। ‘प्रतिभा’ का लक्षण करने हुए उसे नव-निर्माण कराने वाली प्रज्ञा कहा गया है—

‘प्रज्ञा नवनवीनेपशानिनी प्रतिभा भता’⁴³

‘अपूर्ववस्तुनिर्माणाक्षया प्राज्ञ’

(ध्वन्यालोक 1 6)

‘प्रतिभा’ ही वह शक्ति है जिससे कवि नवीन सृजन तथा नूतन रूप विधान की सामर्थ्य प्राप्त करता है। काव्यप्रकाशकार ने इसे पूर्वजन्म के मस्कारों से प्राप्त शक्ति कहा है, जो कवित्व का बीज है। इसके अभाव में काव्य-मृष्टि असम्भव है। कदाचित् हो भी जाय, तो उपहासपद बन जाएगी—

‘शक्ति कवित्वबीजरूप मस्कारविशेष। या बिना काव्य न प्रमरेत्, प्रसूत वा उपहसनीय स्यात्।’ (भम्भट ‘काव्यप्रकाश’ 1*3 वृत्ति)

राजशेखर ने प्रतिभा के दो विभाग किये हैं (1) वारयित्री प्रतिभा (2) भावयित्री प्रतिभा।⁴⁴ पाश्चात्य आलोचना में कल्पना के सम्बन्ध में विस्तार में विवेचन किया गया है। वहाँ कल्पना का प्रयोग कम से कम छ प्रयोगों में किया जाता है।⁴⁵ पालरिज काव्य सृजन में कल्पना की महत्त्वपूर्ण भूमिका स्वीकार करते हैं तथा इसके छ कार्य स्वीकार करते हैं ऐक्य विधान, सार-संक्षेपन, संशोधन, उपस्थिक्करण, सग्रहण तथा संगठन।⁴⁶

इस प्रकार आधुनिक अर्थ में रूपमृष्टि करने वाली शक्ति ‘कल्पना’ है। जीवन के विविध दृश्यों को सामने प्रस्तुत करना कल्पना का ही काम है। निराकार वस्तुओं और भावों का आकार देना, तथ्य को विनमय बनाना, चरित्र या पात्र के व्यक्तित्व को साक्षान् करना, घटना की पृष्ठभूमि प्रस्तुत करना और भाव जगाने वाले चित्र अंकित करना कल्पना द्वारा ही सम्भव होता है। इस प्रकार कवियों की विश्व योजना, उनके द्वारा हृदयगम किये गये तथ्यों और भावों की श्रुत अभिव्यक्ति, कल्पना के महारे में ही होती है। अनीन कौतूहलमान बनाना, दूरस्थ को प्रत्यक्ष करना और जीवन के अनुभव व ज्ञान को एक निश्चित रूप प्रदान करना कल्पना का ही प्रभार है।

43 भट्टनोत ‘काव्यकीर्तुः’—उद्धृत ‘काव्यप्रकाश’ भूमिका पृष्ठ 11

44 ‘काव्यमीमांसा’ अध्याय-4 पृष्ठ 15, प्रकाशक-ओरियंटल इन्स्टीट्यूट चण्डीदा, 1934

45 “At least six distinct senses of the word ‘imagination’ are still current in critical discussion”

—I A Richards ‘Principles of Literary Criticism’ p 239

46 “It unites, it abstracts, it modifies, it aggregates, it evokes, it combines”
—Biographia Literaria, p 154

इस प्रकार स्पष्ट होता है कि कल्पना विम्ब का करण तत्त्व है। लॉगिनस कल्पना को विम्बों की प्रेरणा शक्ति स्वीकार करते हैं और विम्ब को कल्पना-चित्र मानते हैं।⁴⁷ वेक्टर भी कल्पना को चित्रविधायिनी शक्ति के रूप में स्वीकार करते हैं।⁴⁸ डा. नगेन्द्र लिखते हैं कि, सर्जना के क्षणों में अनुभूति के नाना रूप कवि की कल्पना पर आरुढ़ होकर जब शब्द-अर्थ के माध्यम से व्यक्त होने का उपक्रम करते हैं, तो इस सक्रियता के फलस्वरूप अनेक मानस-छविर्वा आकार ग्रहण करने लगती हैं, उन्हें ही काव्य-विम्ब कहते हैं।⁴⁹

कल्पना के इस विवेचन से स्पष्ट है कि कल्पना काव्यनिर्माण के प्रत्येक क्षेत्र में कवि की सहायता करती है। कल्पना का प्रकाशन काव्य-रचना के अन्तर्गत, मुख्य रूप से, तीन रूपों में माना जा सकता है। (1) कथा में (2) चरित्र-चित्रण में (3) अभिव्यक्ति में। यहाँ हमारा विवेचनीय अभिव्यक्ति ही है। अभिव्यक्ति में कल्पना विम्बों, अलंकारों एवं प्रतीकों द्वारा अपना स्वरूप प्रकट करती है।

विम्ब और भाषा

विम्ब के माध्यम शब्द-अर्थ हैं। अतः यह जानना आवश्यक है कि विम्ब से भाषा का क्या सम्बन्ध है और विम्ब के लिये भाषा में किन गुणों का होना आवश्यक है? कवि अनुभूति भाषा में ही अभिव्यक्त होती है। विम्ब कवि की अनुभूति से अभिन्न वस्तु है। अतः काव्य में विम्बात्मकता के लिये आवश्यक है कि भाषा अनुभूति को ज्यों की त्यों प्रकाशित करने वाली हो। भाषा में प्रकट होने वाला विम्ब भाव का दृश्य स्वरूप है। इस रूप में विम्ब के अन्तर्गत भाव और भाषा दो पृथक् मत्ताएँ नहीं हैं, एक ही सिक्के के दो पहलू हैं। उदाहरणार्थ, कवि क्रोध भाव का दर्शन 'कुटिल भीह' 'फड़कते होठ' आदि के रूप में करता है। इन्हीं शब्दों में वह क्रोध को काव्य में प्रस्तुत करता है। कविता के लिये चित्र-भाषा की आवश्यकता होती है। इसके लिये कवि को प्रत्यक्ष वर्णन करना होता है। अतः कवि को ऐसे शब्दों से वचना चाहिये जो उपस्थितीकरण में सहायता नहीं करते। विम्बोपयोगी भाषा की निम्नलिखित विशेषताएँ मानी जा सकती हैं।

(1) व्यंजकता

(2) चमत्कारहीनता

47. 'काव्य में उदात्त तत्त्व' अनुवादक डा. नगेन्द्र, पृ. 19

48. "Webster's New World Dictionary of the American Language" p. 725

College education, The World Publishing Company, New York, 1958

49. 'काव्य-विम्ब' डा. नगेन्द्र, पृ. 61

(3) रूपकात्मकता

(4) ध्वन्यात्मकता या नादात्मकता ।

इन गुणों का संक्षिप्त विवेचन करना आवश्यक होगा ।

(1) व्यङ्ग्यता — भाषा की लक्षणा व व्यङ्ग्य शक्ति विम्बाधायक होती है । मुहावरो एवं लोकोक्तियों में लक्षणा का चमत्कार रहता है और वे विम्ब-निर्माण के साधन हैं । यहाँ व्यङ्ग्यता से लक्ष्य व व्यङ्ग्य दोनों ग्रह मोट रूप में लिये गये हैं । यदि भाषा व्यङ्ग्य होगी तो स्वतः विम्ब-निर्माण होगा । दूसरी ओर विम्ब से काव्य-भाषा में व्यङ्ग्यता आती है । अतः भाव का स्वशब्दों से कथन रस में विघ्न पहुँचाता है अतः भाव का बोध कराने के लिये विम्ब ही एक मात्र माधन रह जाता है । विम्ब से भाव की व्यङ्ग्यता होती है ; यद्यपि व्यङ्ग्यता सर्वद्वय विम्बात्मक नहीं होती, किन्तु विम्ब में सहायक होती है । लक्ष्याय भी प्रायः विम्ब रूप होता है, लेकिन लक्षणा व विम्ब पर्याय नहीं हैं, जैसा कि दूसरे अध्याय में स्पष्ट किया जायगा । व्यङ्ग्यता प्रायः विम्बविधायक होती है जैसा कि पूर्वोद्धृत निम्न उदाहरण से स्पष्ट है —

एव वादिनि देवपौ०

यहाँ लज्जामात्र व्यङ्ग्य है । यह व्यङ्ग्य एक सुन्दर विम्ब का निर्माण कर रहा है । ध्वनि का यह एक प्रसिद्ध उदाहरण है ।

(2) चमत्कारहीनता—विम्ब के लिये भाषा में सरलता आवश्यक है । भाषा की चमत्कारिता और विम्ब में विरोध है । एक की उपस्थिति में दूसरे का अस्तित्व सदिग्ध है । विम्ब, अनुभूति की सहज अभिव्यक्ति है, भाषा में चमत्कार आते ही, कृत्रिमता आते ही, भावानुभूति व अभिव्यक्ति में अंतर आता स्वभाविक है । जहाँ कवि बुद्धिबल से पाठक को चमत्कृत करने का प्रयत्न करता है, विम्ब अपना अस्तित्व खो देते हैं । इसलिए अतिशयोक्तिपूर्ण उक्तियाँ केवल बुद्धि को चमत्कृत मात्र करके रह जाती हैं । अनुप्रास, श्लेष, यमक, आदि शब्दालंकार केवल बाह्य सजावट के लिये होते हैं, ये विम्ब का कोई उपकार न करके बाधक ही सिद्ध होते हैं । इसी प्रकार मादृश्य के रूप में कवि जब दूर की कौड़ी लाने का प्रयास करता है, श्रेष्ठ चित्र नहीं बन पाते । जहाँ पाठक को भाव-विचार करना पड़े वही विम्ब की हानि समझ लेनी चाहिये । उदाहरणार्थ, सुबन्ध का वर्णन लिया जा सकता है ।

एकदा तु कतिपयमासागमे काकलीगायन इव समृद्धनिम्नगानद
सायंतनसमय इव नर्तितनीलकण्ठ समानगाम वर्षासमय ।।⁵¹

यहाँ वर्षा ऋतु का कोई स्पष्ट विम्ब नहीं बन पाता, ध्यान पूरी तरह से शब्दों पर ही केन्द्रित रह जाता है जिससे विम्ब में बाधा आती है। इसे न तो दृश्य कह सकते हैं, न यहाँ सादृश्य ही है। मानसिक व्ययाम अवश्य है जो कवि के भाषा-विकार को सूचित करता है। इसके विपरीत वाल्मीकि का वर्षावर्णन वर्षाऋतु का स्पष्ट दृश्य पाठक के सामने उपस्थित कर देता है।⁵²

अप्रस्तुत के रूप में माघ अथवा श्रीहर्ष जब मांघ्य, वेदान्त, न्याय अथवा व्याकरण के शास्त्रज्ञान को काव्योपयोगी बनाने का प्रयत्न करते हैं, वहाँ चमत्कार तो उत्पन्न होता है, किन्तु मस्तिष्क की सक्रियता राग-चेतना को कुण्ठित कर देती है। कवि की शास्त्रनिष्ठ मनीषा उसकी कवि-प्रतिभा को आच्छादित कर देती है। अप्रस्तुत के रूप में विज्ञातीय द्रव्यों का सन्निवेश पाठक के ऐन्द्रिय बोध को क्षुब्ध कर देता है। यथा—

किमसुमिग्नपित्तंजड । मन्यसे मयि निमज्जतु भीममुताननः ।

मम किल श्रुतिमाह तदर्थिकां नन मुनेन्दुपरां विबुधः स्मरः ॥

नेपथ्यः 4.52

यहाँ श्रुतिवाक्य को लेकर, दमयन्ती, जो चन्द्रमा की भर्त्सना करती है, उनमें पाण्डित्य ही प्रधान है। यह सारी योजना चमत्कार-प्रधान है किन्तु कोई विम्ब निर्माण नहीं करती, न ही अदृष्ट भाव दमयन्ती के विरह की तीव्रता को व्यंजित करने में सहायक हो पाती है।

ऐसे उदाहरण प्रत्येक साहित्य में प्राप्त हो जाते हैं। “नेपथ्यकार यदि दमयन्ती के वर्णन में समस्त दर्शन शास्त्रों को घसीट लाते हैं, तो विहारी को प्रिय पर केन्द्रित दृष्टि कुतुबनुमा भी लगती है। भूगोल, इतिहास, दर्शन, कला, विज्ञान, सभी क्षेत्रों का कीना-काँना ये कवि भाँक आये हैं।

नरस काव्य में भाषागत क्रीड़ा की आलोचना संस्कृत आनन्दकों ने भी की है। आनन्दवर्धन शृंगार आदि रस के निबन्धन में यमकादि शब्दालंकार की कड़ी भर्त्सना करते हैं।⁵³ ‘ध्वनि’ काव्य में स्वीकृत अलंकार के सम्बन्ध में उन्होंने जो कहा है, वही यहाँ विम्ब के सम्बन्ध में भी सही है—

रसाक्षिप्ततया यस्य ग्रन्थगणक्यक्रियो भवेत् ।

अपृथग्यत्ननिर्वर्त्यः सो ऽ लंकारो ध्वनो मतः ॥

ध्वन्यालोक 2. 16

52 यथा—नीलमेघाश्रिता विद्युन् स्फुरन्ती प्रति भाति मे ।

स्फुरन्ती रावणस्या द्ध्वैदेहीव तपस्विनी ॥ —‘वाल्मीकिरामायणम्’

53 यथा—‘ध्वन्यात्मभूते शृंगारे यमकादिनिबन्धनम् ।

शक्तावपि प्रमादित्वं विप्रनम्भे विज्ञेयतः ॥’ —ध्वन्यालोक 2. 15

जो अलंकार बिना प्रयत्न के सहज रूप में आने हो वही विम्ब के अवरोधी हो सकते हैं।

शृ गारस्यागिनो यत्नादेकरूपानुबन्धनात् ।

सर्वेष्वेव प्रभेदेषु नानुप्रास प्रकाशक ॥

ध्वन्यालोक 2 14

अनुप्रास की रचना में समान रूप शब्दों के अनुसन्धान करने में अधिक प्रयास का होना स्वाभाविक है। शब्द-वियोग में ही कवि का ध्यान आकृष्ट हो जाने से विम्ब में अनुप्रास उत्पन्न नहीं होता। सी डे लेविस मानते हैं कि कविता की भाषा स्वाभाविक होनी चाहिये। वाग्मीकि की कविता में जो विम्बा की प्रधानता है, उसका एक कारण उनकी सहज भाषा है। स्पष्ट है कि विम्ब के लिये सरल व स्वाभाविक भाषा की आवश्यकता है, चमत्कार-प्रधान नहीं।

रूपकात्मकता—

रूपकात्मकता विम्ब की चित्रात्मकता में अभिवृद्धि का प्रमुख उपादान है। सी डे लेविस ने विम्ब की परिभाषा में कहा है कि प्रत्येक विम्ब कुछ सीमा तक रूपकात्मक होता है। यहाँ तक कि पाश्चात्य आलोचना में मेटाफर (रूपक) को बहुधा विम्ब के पर्याय के रूप में प्रयोग किया गया है। मेटाफर संस्कृत के रूपक अलंकार से व्यापक अर्थ में प्रयुक्त होता है। यहाँ भी केवल रूपक अलंकार में नहीं अपितु आरोपण की प्रवृत्ति से अभिप्राय लिया गया है। इसमें रूपक, समासोक्ति, मानवीकरण आदि अलंकारों, उपचार-वक्रता आदि का समावेश हो सकता है। आरोपण द्वारा ही अमूर्त वस्तु को विम्ब रूपान्वित करता है। अचेतन पदार्थ पर एक चेतन धर्म का आरोप ही विषय को सजीव बना देता है जैसे 'गगन च मत्तमेधम' में 'मेधो' को 'मत्त' कहना अथवा 'ख' प्रमुत्तमिव सस्थिते 'खो' में आकाश को 'सोता हुआ' कहना। कालिदास और बाणभट्ट के विम्बात्मक प्राकृतिक वर्णन रूपकात्मकता पर आधारित हैं। बाणभट्ट के सन्ध्यावर्णन में एक अंश द्रष्टव्य है—

‘अचिरप्रोषिते सवितरि कमलमुलकमण्डलुधारिणी हससितदुकूल

परिधाना मृणालधवलयज्ञोपवीतिनी कमलिनी दिनपतिसमागमव्रतमिवाचरत्’ ।

यहाँ प्रकृति पर मानव भावों का आरोप विम्ब का साधन बना है। इस प्रकार हम देखते हैं कि भाषा की, रूपकात्मकता विम्ब निर्माण में सहयोगी होती है। एजरा पाउण्ड एवं सिटवेल आदि विद्वान् तथ्यों के सटीक उपस्थापन में ही विम्ब की इतिवृत्ति मानते हैं। वे रूपकात्मकता की विम्ब में अपेक्षा नहीं रखते किन्तु हमारे मत से इस प्रकार विम्ब का क्षेत्र अत्यन्त सीमित हो जाएगा।

ध्वन्यात्मकता—

विम्ब विधान के लिये भाषा की ध्वन्यात्मक शक्ति का बड़ा महत्त्व है। अनुभूति व अभिव्यक्ति मूलतः भिन्न नहीं हैं। कवि का अनुभूत सत्य शब्दों के माध्यम से ही अभिव्यक्त होकर सहृदयों के हृदय की सम्पत्ति बनता है। अभिव्यक्ति की

मफलता शब्दों की ध्वनन-शक्ति पर पर्याप्त सीमा तक निर्भर है। शब्द एक ओर तो अर्थ की प्रतीति करा कर वस्तु अथवा भाव का विम्ब मानस नेत्रों के सम्मुख जगाने हैं दूसरी ओर अपनी ध्वनि से अर्थ को मुखर करके एक ध्वनि चित्र भी उतार देने हैं। 'कविता की भाषा के शब्द सम्बर होने चाहिये'⁵⁴ कथन में पन्तजी ने भाषा की प्रस्तुत विज्ञेयता की ओर ही इंगित किया है।

संस्कृत काव्यशास्त्र में रस के सन्दर्भ में वर्णमघंटना का जो महत्त्व बताया है, विम्ब के सम्बन्ध में भी वह पूर्ण-रूपेण लागू होता है। आचार्यों ने रस के प्रतिकूल वर्णों की योजना को दोषों के अन्दर रखकर शब्दों की अनुरणनात्मक शक्ति में अपना विश्वास प्रकट किया है। संस्कृत कवियों ने अनुरणनात्मक ध्वनियों से ही वातावरण को सम्मूर्तित किया है। ध्वनिचित्रों की रचना में भवभूति सिद्धहस्त है। उदाहरण के लिये 'उत्तररामचरित' के निम्नलिखित पद्य में पर्वत की कन्दराओं में गद्गद् करती गोदावरी नदी तथा परस्पर टक्कर खाने में उद्यतनी हुई तरंगों का विम्ब तदनुकूल वर्णों के नियोजन में ही स्पष्ट हो गया है—

एते ते कुहरेषु गद्गद्नदगोदावरी वाग्यो,
मेघालम्बितमालिनीलशिखराः क्षांसीभूतोदाक्षिणाः ।

अन्योन्यप्रतिघातसंकुलचलत्कल्लोलकोलहर्ष

रत्नालास्त इमे गभीरपयसः पुण्याः मरित्सगमाः ॥

यहाँ ध्वनियों की सहायता से निमित्त वातावरण का अनुभव बिना अर्थबोध के भी किया जा सकता है। भाषा की रसमयता विम्ब-योजना पर आधाग्नि होती है। जो विम्ब श्रुति-संवेदना को इन्द्रिय गोचर कराने वाले होते हैं उनकी भाषा में ध्वन्यात्मकता प्रायः आवश्यक होती है। एक ओर उदाहरण—

रामाभिपेके मदविह्वलाया :

हस्तच्युतो हेमघटस्तरुण्या : ।

नोपानमार्गे प्रकरोति शब्दं

टंठं टंठं टंठं टंठं टंठं :

हनुमन्नाटक 3'31

यहाँ अन्तिम पंक्ति की नाद-योजना एका-एक मीट्री से मुद्रकाने कण्ठ एवं उनकी आवाज को आँखों व कानों के लिए प्रत्यक्ष कर देती है। नाद-विम्बों के सम्बन्ध में यह तथ्य आगे और अधिक स्पष्ट किया जाएगा।

इन प्रकार स्पष्ट है कि भाषा की रसमयता, रसकात्मकता, व्यञ्जकता, महज्जता व नाद-गुण विम्ब-विधान में महायक होने हैं।

चित्र के गुण

चित्र का काव्य की सफलता में अतिरिक्त योग रहता है। यह काव्य का अनिवार्य तत्त्व है। काव्य में इसका यह विशिष्ट महत्त्व इसके अनेक गुणों के कारण है। सहृदय को आकर्षित करने का कारण चित्र के वे वैशिष्ट्य हैं जो भाव चित्रों उपकरण में प्राप्त नहीं। चित्र के सुप्रसिद्ध पक्षधर सी डे लेविन ने चित्र में कुछ गुण माने हैं जो निम्नलिखित हैं—

- | | |
|--------------------|-----------------------|
| (1) उद्बोधनशीलता | (Evocativeness) |
| (2) तीव्रघनता | (Intensity) |
| (3) नवीनता व ताजगी | (Novelty & freshness) |
| (4) परिचितता | (Familiarity) |
| (5) उर्वरता | (Fertility) |
| (6) औचित्य | (Congruity) |

चित्र का सम्यक् ज्ञान प्राप्त करने के लिये इन गुणों का यथेष्ट विवेचन आवश्यक होगा।

उद्बोधनशीलता

मानवीय भावनाएँ स्थायी भावों के रूप में मानव मान के हृदय में मुप्त पड़ी रहती हैं। चित्र में सहृदय की इन मुप्त भावनाओं को जागृत करने की सामर्थ्य होनी चाहिये। कवि अपनी कल्पनात्मक अनुभूति का भूतिमान् वर्णन करके हमें हठात् उत्तेजित कर सकता है। भाव को उद्बुद्ध करके लिये कवि नवीन उपमान को भी साधन बनाया जा सकता है और कोई सुन्दर प्रस्तुत वर्णन भी भावक को प्रभावित कर सकता है। 'कादम्बरी' में जब बाणभट्ट जाबानि ऋषि के आश्रम का वर्णन करते हैं तो पाठक मानों आश्रम के पवित्र वातवरण से अभिभूत हो जाते हैं। यह उनके चित्रात्मक वर्णन का ही परिणाम है कि पाठक को पवित्र भावनाएँ उद्बुद्ध होकर उनकी चेतना पर छा जाती हैं। लेविन का मानना है कि 'चित्र की उद्बोधनशीलता की शक्ति हमारे काव्यात्मक सवर्णों को उत्तेजित करती है। इसके लिये (उपमान को) नवीनता अनिवार्य नहीं है।' ⁵⁵ वे इस गुण को व्यक्ति-सापेक्ष भी मानते हैं अर्थात् एक ही चित्र एक व्यक्ति का भाव के प्रति अधिक सर्वेदनशील कर सकता है दूसरे को नहीं। ⁵⁶ किन्तु भावोत्तेजकता को कुछ

55 "Evocativeness is the power of an image to provoke from us a response to the poetic passion. An image need not be novel to do this, there are well-worn words such as moon, rose, hills etc."

—The Poetic Image, p. 40

56 "For Evocative power, then, there is only the individual subjective test"—Ibid

सीमा तक ही व्यक्ति-सापेक्ष माना जा सकता है। वास्तव में वह वस्तु-सापेक्ष ही है। अर्थात् स्वयं विम्ब में ही भाव-जागरण की शक्ति निहित रहती है।

सघनता—सफल विम्ब भाव की तीव्रता को सघन रूप में प्रस्तुत करता है। भावों को तीव्रतर रूप में प्रस्तुत करने के लिये यह आवश्यक है कि वह विम्ब द्वारा कम से कम शब्दों में व्यक्त किये जाएँ क्योंकि संक्षिप्तता नईव भाव की तीव्रता के साथ प्रस्तुत करती है। संक्षिप्तता का अर्थ है काव्य के अधिक से अधिक भाव को कम से कम शब्दों में प्रकट करना, जिसे मस्कृत आलोचकों ने अर्थगौरव कहा है। लेखि सघन विम्ब को प्रतीक का विलोम मानते हैं क्योंकि प्रतीक केवल सांकेतिक अर्थ मात्र को प्रकट करता है⁵⁷। 'सवेगो की घनता विम्ब का अविच्छेद्य गुण है। अप्रस्तुत-योजना में जहाँ नवों की घनता समाविष्ट होती है, वहाँ विम्बों की स्वतः सृष्टि होती जाती है।' उदाहरणार्थ. भारवि के निम्न श्लोक में—

कथा-प्रसंगेन जनैरुदाहना—

दनुस्मृतास्त्रण्डलमनुविक्रमः।

तवाभिधानाद्वयश्रुते नताननः

न दुःसहान्मंत्रपदादिवोरगः ॥

(किरात. 1-24)

यहाँ पाण्डवों के पराक्रम से व्यथित दुर्योधन की बेचैनी मंत्र से वशीभूत किये गये सर्प के विम्ब से बड़ी सघनता के साथ प्रस्तुत की गई है, जो भाव की तीव्रता के साथ प्रस्तुत कर रही है। सादृश्य-गर्भ अप्रस्तुतविधान के अनिरिक्त लाक्षणिक प्रयोगों द्वारा भी भाव संक्षिप्त रूप में तीव्रता के साथ प्रस्तुत किये जा सकते हैं। यथा—'पेट में मुडवाँ भी चुन रही है' 'उनका माथा टनका' आदि प्रयोगों में यह सघनता देखी जा सकती है।

नवीनता व ताजगी—विम्ब-विधान के सन्दर्भ में नवीनता व मौलिकता का प्रश्न प्रायः उठता है। परम्परागत उपमान व विम्ब प्रयुक्त होते-होते इतने रूढ़ हो जाते हैं कि उनका प्रभाव जाता रहता है और वे पाठक के मन में कोई प्रतिभा उपस्थित नहीं कर पाते। वे केवल निष्प्राण अप्रस्तुत-योजना मात्र बनकर रह जाते हैं अतः विम्ब नहीं कहे जा सकते। कमल, चन्द्र, मीन मृग, हंस आदि उपमान वाल्मीकि से अब तक निरन्तर प्रयुक्त होते-होते अपना विम्बात्मक रूप खो चुके हैं। कविता में इन अप्रस्तुतों को पढ़ते हैं तो केवल अर्थबोध मात्र होता है, बिना सामने

57. "By intensity, we mean, I presume, the concentration of the greatest possible amount of significance into a small spaceAn intense image is the opposite of a symbol' 'The poetic Image', p 40

नहीं आता। बाल्मीकि, कालिदास आदि के काव्य में इनका प्रयोग अवश्य विम्ब-मृज्ज करने में समर्थ रहा होगा, लेकिन बाद के साहित्य में आवृत्त होत-होन और ये उपमान इतने रूढ़ हो चुके हैं कि कदाचित् बाल्मीकि के काव्य में भी सम्भवतः नहीं करा पाने। उदाहरण के लिये तुलसीदास जब कहते हैं—

नवकज लोचन कजमुख करकज पद कजाम्गणम् ।

तो कमल सवेदना-हीन हो जाता है। अतः रूढ़ उपमानों और उन पर आश्रित विम्बों का परित्याग कर मौलिक विम्ब ही अप्रक्षित प्रभाव के लिये अपनाने चाहिये। या फिर, पुराने उपमानों का प्रयोग नए ढंग से करके अप्रक्षित प्रभाव उत्पन्न किया जा सकता है।

नवीनता का यह प्रश्न प्राचीन काल में ही साहित्यकारों के सामने रहा है। अथर्ववेद के एक सूक्त में परमात्मा के काव्य की नव्यता का सर्वोत्तम उदाहरण दिया गया है—“पश्य देवस्य काव्यं न जीयति न मर्यादं”। कालिदास ने ‘पुराण-मित्येव न साधु सर्वम्’ उक्ति से नाट्यरूढ़ियों एवं काव्यरूढ़ियों के प्रति मानों अवाज उठाई थी। माघ ने ‘क्षणो-क्षणो यन्मवतामुपैति तद्वै रूपं स्मरणीयतायाः से दृश्या नव्यता पर बल दिया है। हिन्दी में रीतिकालीन कवि ठाकुर ने रूढ़ उपमानों की निन्दा करते हुए कहा था—

सीखि सीनो सीन मृग-मृज्जन कमल नैन,
सीखि सीनो यश श्री प्रताप का कहानो है ।
सीखि सीनो कल्पवृक्ष, कामधेनु, चितामणि
सीखि सीनो मेरु श्री कुवेर गिरि आनो है ।
ठाकुर कहन याकी बड़ी ह कठिन बात
याकी नहीं भूलि कहू बाधियत जानो है ।
हेल सो बनाय आय मेलत सभा के बीच
लागन कवित्त कीवो खेल कवि जानो है ।

आधुनिक हिन्दी और अंग्रेजी साहित्य में तो नवीनता के प्रति जैन आन्दोलन सा छिड़ा हुआ है। जैसाकि अज्ञेय की निम्नलिखित पक्तियों में ज्ञान होना है।

अगर मैं तुमको
सलामी साँझ के नम की अकेली तारिका
अब नहीं कहता,
या शरद के मोर की नीहार-हाई कुई
टटकी कभी चम्पे की बगैरह तो
नहीं कारण कि मेरा हृदय उथला या कि सूना है
या कि मेरा प्यार मंता है ।

वल्कि केवल यही—

ये उपमान मँले ही गये हैं

देवता इन प्रतीकों के कर गए हैं कूच

कभी वासन अधिक घिसने से मुलम्मा छूट जाता है ।

अगर में कहूँ—

विछली घास हो तुम

लहलहाती हवा में कलकी छरहरे बाजरे की ।⁵⁸ आदि

प्राचीन उपमानों और विम्बों का अतिपरिचय तथा अतिप्रयोग के कारण तिरस्कार और नए विम्बों के प्रति आग्रह का यह तर्क सर्वथा उचित है । किन्तु नवीनता के प्रति आग्रह के साथ चारुत्व का भी ध्यान रखना आवश्यक है । नवीन वस्तुओं के साथ प्रमाता की चित्तवृत्ति का रागात्मक सम्बन्ध होना भी आवश्यक है । नवीन वैज्ञानिक आविष्कार, यांत्रिक उपकरण आदि बहुत समय के बाद ही समाज की रागात्मक वृत्ति से जुड़ पाते हैं । अतः इनको विम्बों का उपकरण तभी बनाना चाहिये, जब ये सरकार रूप में समाज के अन्तर में स्थान प्राप्त कर ले । दूसरी बात यह है कि नवीन उपमान तभी विम्बात्मक माने जा सकते हैं जब वे कवि के हृदय के आवेग से युक्त होकर आवे । उदाहरणार्थ, अज्ञेय की उपर्युक्त कविता में प्रेयसी के लिये 'विछली घास' या 'बाजरे की कलगी' का विम्ब नवीनता लिये हुए है । किन्तु यह उक्ति कवि की गहरी भावानुभूति से प्रेरित नहीं है अपितु एक सिद्धान्त कथन पर ही कवि का बल अधिक है, अतः यह एक नुस्तर विम्ब नहीं है ।

संस्कृत के कवि नवीन उपमानों व विम्बों की खोज में मदा नचेष्ट रहे हैं । कवि कालिदास के काव्य में अनेक नवीन व मौलिक कल्पनाएँ ढूँढी जा सकती हैं । कवि के संवेग में युक्त होने के कारण ये कल्पनाएँ अत्यन्त सरल रूप में पाठक के नामने आती हैं । 'सञ्चारिणी दीपशिखा' अथवा 'सञ्चारिणी पल्लविनी लता' को कल्पना को दृष्टिगत रखते हुए इस तथ्य को समझा जा सकता है । दूसरी और भाव और श्रो हर्ष की कविता में भी नवीन प्रयोग का मोह दिखाई देता है, किन्तु कवि के हृदय के आवेग का वैसा संयोग न होने के कारण वे वैचित्र्य मात्र का नृजन करके रह जाते हैं । नूतनता के लोभ में नेपथ्यकार को आकाश के तारे 'नूर्य रूपी स्वर्णपिण्ड को वेचकर खरीदी काँड़ियाँ' प्रतीत होते हैं और मौलिकता के आवेग में चूनकर थूके गए अनार के दाने' ।⁵⁹

58. 'हरी घास पर क्षण भर' पृष्ठ-57 .

59. श्लोक प्रस्तुत ग्रन्थ में पृष्ठ 17 पर उद्धृत किये जा चुके हैं ।

मनेप म कह सकते हैं कि विम्ब की सफलता के लिये नवीन व मौलिक उपमानों का प्रयोग होना चाहिये। जीर्ण विम्बा को भी नए ढंग से प्रस्तुत किया जा सकता है। नवीन विम्ब की सफलता के लिये दो बातें आवश्यक हैं—पाठक का रागात्मक सादात्म्य और कवि-दृश्य का योग।⁶⁾

परिचितता

नवीनता के साथ विम्ब का पाठक के लिये सुपरिचित होना आवश्यक है। अपरिचित विम्ब-योजना प्रभाव की दृष्टि से गफलत ही हो पाती। पाठक केवल उसी कल्पनाओं द्वारा भाव-ग्रहण कर सकते हैं जो उनके अपने परिचित जेबन व जगत् के हैं। यह परिचितता व्यक्ति, जाति व देशापेक्षी है। एक ही उपमान एक व्यक्ति के लिये परिचित हो सकता है, दूसरे के लिये अपरिचित। यही कारण है कि अंग्रेजी भाषा का ज्ञान होना पर भी भारतीयों के मानस में यूरोपीय वाक्य के पढ़ने से वैसा विम्ब ग्रहण नहीं हो पाता जैसा यूरोपवासी की कल्पना में हो सकता है। अतः कवि को चाहिये कि क्षेत्रीय चम्पुभाषा व दृश्यों का प्रयोग करते समय परिचितता का ध्यान रखे। उदाहरणार्थ—चौसर की निम्न पवित्रा ली जा सकती हैं।

‘He came also stille
Where his moder was
As dew in April
That falleth on grass”

यहाँ अंग्रेज में घाम पर गिरती ओस' भारतवासी के लिये अपरिचित होने के कारण अभीष्ट प्रभाव उत्पन्न नहीं कर पाती।

उर्वरता

एक मजन विम्ब उद्भूत भाव को तो व्यक्त करता ही है अपने पीछे एक दीर्घ भाव-परम्परा भी छोड़ जाता है जो पाठक के मन में तब दीर्घ विचार-परम्परा को अनुरगित करता रहता है। इन विम्ब की उर्वरता कहा जा सकता है। मी डी लेविम ने विम्ब की इस विशेषता को 'आडेमिटी' शब्द में अभिव्यक्त किया है। उनके अनुसार विम्ब को गूँज गाने सरोवर में फेंके पत्त पत्थर की

60 Any one can vamp up a novel image, but unless his eye is penetrating, and unless his heart in it the image will be as shoddy, as one of those distressing 'novelties' we used to see in the shops at Christmas time.'—The poetic Image p. 45

मानि एक के बाद एक नया भाव-चक्र प्रस्तुत करती है, और उसके अन्तिम बिन्दु का ज्ञान भी नहीं हो पाता।⁶¹ हम विम्ब ने होने वाले भावबोध की तुलना यहाँ 'मूलध्वनि' एवं उर्वरता की तुलना 'अनुध्वनि' से कर सकते हैं। उर्वरता के लिये विम्ब का सुगठित, नाकेतिक व व्यंजक होना आवश्यक है। स्पष्टता के लिये हिन्दी कवि निराला की निम्न पक्तियाँ द्रष्टव्य हैं।—

मैं अकेला,

देखता हूँ, आ रही

मेरे दिवस की सान्ध्यवेला।

(अपारा पृ. 55)

यहाँ 'सान्ध्यवेला' का विम्ब जीवनान्त की निराशा, निष्प्रभता, निर्वलता आदि अनेक भावों को अभिव्यक्त करता है और पाठक की चेतना में मूलभाव को तेज तक प्रलम्बित रखने में सहायक है।

श्रीचित्य

यों तो जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में श्रीचित्य की आवश्यकता है किन्तु विम्ब के मन्दर्भ में श्रीचित्य एक अत्यन्त आवश्यक गुण है। क्षेमेन्द्र ने तो श्रीचित्य को ही रस मिद्रि काव्य का एक मात्र मानदण्ड स्वीकार किया है।

अलंकारान्वलंकारा गुणा एव गुणा : सदा।

श्रीचित्य रसमिद्रम्य स्थिर काव्यस्य जीवितम् ॥

'श्रीचित्यविचारचर्चा' कारिका—5

श्रीचित्य के अभाव में विम्ब कभी सफल नहीं हो सकता। लेविन के अनुसार विम्ब के अन्य गुणों की उपेक्षा भले ही कर दें, श्रीचित्य की अवहेलना नहीं की जा सकती। श्रीचित्य भावों के साथ संगति एवं काव्य-रूप के साथ मनुलन दोनों रूपों में आवश्यक है।⁶² विम्ब के अन्य गुण नवीनता, संक्षिप्तता परिचितता आदि में भी मनुलन रखने के लिये श्रीचित्य ही कसौटी मानी जा सकती है। बाणभट्ट सरीखे नृत्ताकवि अतीतिशय की भूल कर बैठते हैं। हर्षवर्धन के अंगरक्षक

61. "Like a pebble dropped in a pool, sends out ring after ring of meaning, and our perception can not tell us at what point they quite disappear,."

'The Poetic Image' page 44

62. "If there is any essential in imagery, it is not boldness or intensity, but congruity—that the image should be congruous with the passionate argument and also with the form of the poem." —Ibid, page 46.

का सजीव व मूर्त वर्णन करते हुए वे कहते हैं—‘वामेन करकि जनयेन वनयता कृपाणम्’। यहाँ निश्चल तलवार उठाए हुए महाप्रतीहार के कर को ‘किमयम्’ कहना नितांत अनुचित है। किमयम् कांपता रहता है तथा कोमल होता है। पदालालित्य पर ध्यान टिका देने से कवि से यह भूल हुई है और विम्ब बनने-बनने खण्डित हो जाता है। अचिरत्य के अभाव में सुन्दर से सुन्दर विम्ब अपना आत्मपण खो देता है। कलिदाम के ‘यजविलाप’ में एक उदाहरण लिया जा सकता है—

प्रतियोजयितव्यवर्गकीलमवस्थामय मस्वविप्लवात् ।

स निनाय निता तवत्सल परिगृह्या चित्तमकमगनाम् ॥

(रघु 8 41)

उम अत्यंत वत्सल राजा ने मृतपत्नी (टट्टुमती) का उठाकर गोद में उसी प्रकार रख लिया जैसे तार मिलाने के समय बीणा रख ली जाती है। यहाँ कल्पना बड़ी मौलिक है, बाधुण भी, विम्बारात्मकता भी पयाप्त है, किंतु प्रस्तुत कर्माज्जनित विप्रलम्भ शृंगार के प्रसंग में कुछ बमेलें सी प्रतीत होती हैं। ‘कवि की समीप शृंगार की भीतरी वासना, उसके संगीत-प्रेम में मिलकर, प्रस्तुत श्लोक में इतनी उभर आई है कि पूरा चित्र ही कुछ अमंगल अनमेल सा भासित होता है। विलाप के साथ ऐन्द्रिय गंधवाली गोद और बीणा’ का संयोग सुस्विपूर्ण नहीं कहा जायेगा’।⁶³ इस प्रकार हम देखते हैं कि अनौचित्य सुन्दर कल्पना को नष्ट कर सकता है।

विम्ब के गुणों का उपयुक्त विभाजन तान्त्रिक दृष्टि से ही है। विम्ब की सकलता को किसी एक गुण के आधार पर स्पष्ट नहीं किया जा सकता, न ही किसी एक गुण को आवश्यक और अन्य को अनावश्यक कहा जा सकता है। इन गुणों के विवेचन के प्रकाश में विम्ब का स्वरूप और स्पष्ट होकर हमारे समक्ष आता है।

विम्ब की उपयोगिता व कार्य

विम्ब का मुख्य व्यापार है किसी वस्तु भाव या विचार को इन्द्रिय-गोचर बनाना। विम्ब के इस प्रमुख व्यापार के साथ ही काव्य में विम्ब की उपयोगिता कुछ अन्य रूपों में भी देखी जा सकती है। काव्य में विम्ब का महत्त्व उसके निम्नलिखित कार्यों के कारण है।

(1) काव्यार्थ को पूर्णतया स्पष्ट करना

रूप विधान का व्यापार मुन्नयना काव्य के अर्थ को स्पष्ट करने के लिए हुआ करता है। किसी भी बात को समझने के लिये हम उसे वर्णना में प्रत्यक्ष करने का प्रयत्न करते हैं। कवि भी अपने गूढ़ व विनष्ट विचारों को प्रस्तुत

वस्तुओं के माध्यम में पाठक की कल्पना में प्रत्यक्ष कराने का प्रयत्न करता है जिससे पाठक के लिये वे महजग्राह्य हो सकें। लुईस मैकनीस विम्ब को अर्थ स्पष्ट करने का नशक्त माध्यम स्वीकार करते हैं।⁶⁴ विचार-प्रधान काव्यों में अर्थ को सरल करने के लिये विम्ब अत्यन्त उपयोगी सिद्ध होते हैं। 'गीता' के द्वितीय अध्याय में जब कवि विषयों में इन्द्रियों की विरक्त रखने की बात करता है, तब कुछ अस्पष्ट ना ही रहता है। किन्तु 'कूर्मोऽ इगानीव सर्वजः' कहते ही सब कुछ स्पष्ट हो जाता है। इसी प्रकार विषयासक्त इन्द्रियों का अनुसरण करने वाले मन द्वारा विवेक-हरण की बात जब इन्द्रिय-नम्य बनाकर प्रस्तुत की जाती है—'वायुवेग मे मार्गच्युत हुई नौका'।

इन्द्रियाणां हि चरतां यन्मनोऽ नुविधीयते ।

तदस्य हरति प्रजां वायुर्नाविमिवाम्भसि ॥

तो कोमल मति छात्र को भी बात आसानी से गले उतरती जान पड़ती है। ये विम्ब दार्शनिक काव्य में नखलिस्तान में जान पड़ते हैं। दर्शन की बात करते-करते व्यास अचानक कवि हो जाते हैं और ध्वनियों तथा विम्बों में बात करने लगते हैं।

या निशा सर्वभूतानां तस्या जागर्ति भयमी ।

यस्यां जाग्रति भूतानि सा निशा पश्यतो मुनेः ॥

प्रस्तुत श्लोक को आनन्दवर्धन ने 'अत्यन्ततिरस्कृत वाच्यध्वनि' के उदाहरण रूप में प्रस्तुत किया है। वास्तव में यहाँ एक दैनन्दिन व्यवहार की मूर्त घटना से गहन विचारों को विम्ब रूप में प्रस्तुत किया गया है। 'रात्रि में सोना' व 'दिन में जागता' जन-नामान्य के संवेद्य विषय हैं। जानी का 'रात्रि में जागता' व 'दिन में सोना, उसकी सामारिक ऐश्वर्य से पराङ्मुखता के द्योतक हैं और अर्थ को स्पष्ट करने के लिये प्रयुक्त हुए हैं।

(2) काव्य की शोभा में वृद्धि करना

साहित्यमूलक अलंकारों का एक बड़ा भाग विम्ब में अन्तर्भूत हो जाता है। विम्ब के लिये मेटाफर शब्द का प्रयोग बराबर होता रहता है। अतः अलंकार के रूप में विम्ब काव्यार्थ की शोभा में वृद्धि करता है। अलंकार काव्य में शोभा के नावन माने गये हैं। 'काव्यशोभाकगन् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते' एवं अलंकारी-तीति अलंकारः'। विम्ब भी काव्य को अलंकृत करता है। भेद यह है कि अलंकार की भाँति विम्ब काव्य की बाह्य शोभा के कारण मात्र नहीं है, वे उसकी आन्तरिक सज्जा के नावन हैं। नामान्य कथन विम्ब-विभूषित होने में

64. "But often the image, as in Dante, is there to clarify or run, home the meaning"—Louis Macneice 'Modern Poetry' p-90.

विशेष मनोहर हो जाता है। विश्व अलंकार के रूप में कथन की ललित भविष्य है। विश्वों की इन्द्रधनुसी आभा काव्य में रंगों की छाया के समान आभासित होती है। संस्कृत कवियों का विश्व-विधान प्रायः शोभाकारी रूप में मिलता है। उदाहरण के लिये कुमारसम्भव के अष्टम सर्ग से सन्ध्या का वर्णन लिया जा सकता है। विश्व-विधान के कारण वर्णन में अपूर्व सौन्दर्य आ गया है।

(3) भावों को संप्रेषित एवं उत्तेजित करना

भावों को संप्रेषित करने में विश्व की प्रमुख भूमिका रहती है। कवि अपने अंतर्मम की तीव्र भावानुभूति को पाठक तक संप्रेषित करने के लिये व्याकुल रहता है। इसी व्याकुलता की स्थिति में वह विश्व-सृष्टि करता है। इसीनिष्ठ विश्व का अष्ट काव्य विश्व-प्रधान है। लेखक ने इसीलिये विश्व को द्रष्टव्य रूप कहा है, जिसमें वस्तु-वर्णन के साथ-साथ कवि के भावों का प्रतिविम्ब भी पड़ना जाता है।¹⁶⁵ कबीर आध्यात्मिक साधना के लिए निर्वेद की भावना जागृत करने के लिये कहते हैं—

कबिरो सडा बाजार मे, निर्ये नकुटिया हाथ ।

जो खर जारै आपना, चपै हमारे साथ ॥

यहाँ 'नकुटिया' की कल्पना निर्वेद भाव की तीव्र रूप देती है।

(4) वस्तु, घटना या भावों को प्रत्यक्ष करना

विश्व का एक महत्वपूर्ण कार्य सम्पूर्ण व्यापार है। वह इंद्रियगम्यता द्वारा किसी भी घटना या वस्तु को प्रत्यक्ष रूप से हमारे सामने लाकर प्रभावित करता है। चरित्र चित्रण में पात्रों का व्यक्तित्व चित्रात्मक वर्णन में ही हमारे समक्ष आता है। यथा 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' के 'प्रीवाभगाभिराम' आदि पद्य में भवभीत मृग दौड़ने की घटना हमारे सामने प्रत्यक्ष कराई गई है। 'कुमारसम्भव' में निम्नलिखित श्लोक द्वारा सप्त तपस्या-निरत पार्वती की निश्चिन्ता स्थिति व उनकी शारीरिक रेखाएँ मानस में स्पष्ट उभरने लगती हैं—

स्थिता क्षण पक्ष्ममु ताडिताधरा

पयोधगेस्तेषनिपातचूर्णिता

वनीपुतस्या स्वलिता प्रपेदिरे

चिरेण नाभि प्रथमोद्विन्व ॥ (5 24)

यहाँ वर्षा की दू-दो के विश्वास-भंग वर्णन से ही पार्वती की सुन्दर शरीर-रचना एवं निश्चिन्ता समाप्तिगत अवस्था प्रत्यक्ष हो जाती है।

कालिदास तो अमूर्त में अमूर्त भावों को प्रत्यक्ष करने की क्षमता रखते हैं। दुष्यंत की राजसभा में शकुन्तला के उपस्थित होने पर दुष्यंत द्वारा उनकी

न पहचान पाना और अंगूठी-प्राप्ति से उसको यकायक पहचान जाने की स्थिति बड़ी विचित्र है। स्वयं दुष्यन्त अपनी इस मनःस्थिति को नहीं समझ पाते। इस असाधारण मनःस्थिति को प्रत्यक्ष कराने के लिये कवि अपने कल्पनागार से चाक्षुष व्यापार ढूँढ़ लाते हैं—

यथा गजो नेति समक्षरूपे
तस्मिन्नपक्रामति संशयः स्यात् ।
पदानि दृष्ट्वा तु भवेत्प्रतीति—
स्तथाविधो मे मनसो विकारः ॥ (अभि. 7.31)

हाथी का समक्ष उपस्थित होना, गुजर जाना पर सशय होना, पदचिह्नों को देखकर विश्वास हो जाना एक चाक्षुष व्यापार है जो दुष्यन्त की अमूर्त मानसिक अवस्था को प्रत्यक्ष कर देता है।

(5) बाहरी जगत से रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करना

विम्ब वस्तुजगत् से कवि के भावनात्मक सम्बन्ध को व्यक्त करने का साधन है। कवि स्वभावतः अधिक संवेदनशील एवं भावुक प्रकृति का प्राणी होता है। प्रकृति से उसका सम्बन्ध साधारण मनुष्य की अपेक्षा अधिक प्रगाढ़ होता है। प्रकृति-प्रेमी कवि काव्य से प्रकृति-वर्णन के साथ निजी जीवन में भी प्रकृति से मग्न होता है। उसका यही रागात्मक सम्बन्ध विम्बों में अभिव्यक्त होता है। इससे पाठक के हृदय में भी जगत् की इन वस्तुओं से भावनात्मक सम्बन्ध जुड़ जाता है। जब कवि कहता है—

मेघमय आसमान से उत्तर रही है

वह सन्ध्या-सुन्दरी

परी सी, धीरे धीरे धीरे (निराला)

तो पाठक के मन में भी सन्ध्या के साथ एक रागात्मक सम्बन्ध-सा जुड़ जाता है। लेविस ने इस सम्बन्ध को 'त्रिकोणात्मक' कहा है, जिसका एक छोर कवि है, दूसरा प्रस्तुत व तीसरा पाठक। कालिदाम 'मानवीकरण' द्वारा लता वृक्षों तक को मानव के सम्बन्धी के रूप में देखते हैं एवं प्रकृति के जड़ उपादानों में चेतना का नकार करके मानव-हृदय से उसका अटूट सम्बन्ध स्थापित करते चलते हैं।

इस प्रकार स्पष्ट है कि विम्ब काव्य में अत्यन्त उपयोगी है। वह काव्यार्थ को स्पष्ट करता है, रूपकात्मकता द्वारा काव्य की सज्जा करता है, उचित विशेषणों व क्रियाओं द्वारा भावों को उत्तेजित करता है, प्रत्यक्ष विम्ब-विधान द्वारा घटनाओं व व्यक्तियों का चित्र प्रस्तुत करता है एवं मानवीकरण द्वारा बाह्य जगत् से रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करता है।

विम्ब की स्थिति

विम्ब की स्थिति काव्य में कहाँ रहती है, यह एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न है। जैसे कुन्तक के यन्त्रोक्ति की वर्ण से लेकर प्रवध तक व्याप्त माना है उसी प्रकार विम्ब की स्थिति प्रवध से लेकर काव्य की छोटी से छोटी इकाई वर्ण तक में हो सकती है। प्रवन्ध-विम्ब अन्वयोक्ति रूप में लिखी गई रचनाओं में देखा जा सकता है। प्रकरण-विम्ब कुन्तक की प्रकरण वक्रता के समकक्ष है। जैसे 'रघुवश' में कल्पित 'रघु' और 'कोत्म' का प्रकरण तथा 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' में 'दुर्वासा के शाप' का प्रकरण। डा. नगेन्द्र के शब्दों में घटना-विम्बा से प्रकरण विम्बा का निर्माण होता है। 'अभिज्ञान' में दुर्वासा का शाप एक प्रकरण है जिसमें दुर्वासा का भिन्ना के लिये आना, शकुन्तला की विरहमूढ दशा और उसके कारण दुर्वासा की उपेक्षा, दुर्वासा का शाप, संतो द्वारा अनुमय, शाप मुक्ति का उपदेश आदि घटनाएँ सम्मिलित हैं। इनमें से प्रत्येक घटना किसी न किसी अनुमृति का विम्ब है और इनमें निमित्त 'दुर्वासा-शाप' एक - सङ्क्षिप्त 'प्रकरण विम्ब'।⁶⁶ मुख्य रूप से विम्ब की स्थिति काव्य में वाक्य तथा वाक्यांश के अन्तर्गत ही देखी जा सकती है।

वाक्य में स्थिति—जहाँ कवि कविता में एक सङ्घटित विम्ब देता है वहाँ विम्ब की स्थिति किसी एक या अनेक वाक्यों में हो सकती है। भाग्यरूप के रूप में आर्य विम्ब वाक्य में ही स्थित रहते हैं, पदा में नहीं। ऐसे स्थितों पर वाक्य में प्रयुक्त सज्ञा, क्रिया, विशेषण आदि सभी मिलकर एक सम्पूर्ण विम्ब बनाते हैं। यथा भागवि के निम्नलिखित पद्य में—

विधिसमयनियोगाद्दीप्तिमहारजितामम्

शिथिलवसुमगाधे सग्नमाग्नयोधो ।

रिपुनिमिरमुदस्योदीयमान दिनादौ

दिनकृतमिव लक्ष्मीस्त्वा समभ्येतु भूय ॥ (किरात 1 46)

यहाँ युधिष्ठिर के 'अभ्युदय' के विषे निशा-समाप्ति पर उदित होते हुए सूर्य का विम्ब प्रस्तुत किया गया है इसमें 'विधिसमय' आदि विशेषण 'लक्ष्मी' सज्ञा एवं 'भूय समभ्येतु' आदि क्रिया सभी का महत्त्व है। ये सभी मिलकर एक पूर्ण विम्ब की सृष्टि करते हैं जो पूरे वाक्य में स्थित है।

वाक्यांश में स्थिति

विम्ब विधान में कभी-कभी कोई एक पद ही सम्पूर्ण वर्णन को पूर्ण करने में कारण होता है। ऐसे विम्बों को पद-विम्ब कह सकते हैं। पदभेद के आधार पर इनके कई भेद हो सकते हैं। यथा-सनाविम्ब, क्रिया-विम्ब विशेषण-विम्ब, क्रिया विशेषण-विम्ब, आदि।

संज्ञा विम्ब—कभी-कभी कोई संज्ञापद इतना व्यंजक होता है कि अपने नहारे विम्ब खड़ा कर सकता है। वैसे संज्ञा-पद क्रिया व विज्ञेयों की भाँति विम्ब-पूर्ण नहीं होते। किन्तु काव्य में संज्ञाविम्ब भी पर्याप्त मात्रा में मिलते हैं तथा कभी-कभी एक संज्ञा ही सम्पूर्ण विम्ब का केन्द्र रहती है। यथा—

यस्य रणान्तः पुरे करे कुर्वतो मण्डलाग्रलताम् ।

रमसंमुख्यपि सहसा पराङ्मुखी भवति रिपुनेना ॥

(काव्यप्रकाश उदा. श्लोक 422)

एक देशविवर्ति रूपक के उपयुक्त उद्धरण में 'रण' के लिए 'अन्तःपुर' रूप जो उपमान प्रयुक्त हुआ है, वह अकेला (संज्ञा शब्द) ही अपनी सामर्थ्य ने नायिका का पाणिग्रहण व प्रतिनायिका के पराङ्मुखी होने का अप्रस्तुत विम्ब खड़ा करने में समर्थ है।

क्रियाविम्ब—क्रियाविम्ब रचना का एक सज्जत साधन है। क्रियाओं के द्वारा मानवीकरण भी सहज ही हो जाता है एवं ऐन्द्रियता का मन्त्रिवेण होने में सम्मूर्तन भी सहज ही हो जाता है। यथा-हिन्दी कवि जायसी ने तूफान में युक्त समुद्र के लिये कहा है, "मकल समुंद जनहु भा ठाढ़ा" यहाँ 'ठाढ़ा' क्रिया से समुद्र में उठती अत्यन्त ऊँची-ऊँची लहरों का दृश्य भयंकर रूप में उपस्थित हो जाता है। अथवा, 'लिम्पतीव तमोऽङ्गानि वर्षतीवाजनं नभः' में अक्षर मानो अंगों को लेप रहा है, आकाश मानो काजल की वर्षा कर रहा है, इन वाक्य में 'लिम्पतीव' व 'वर्षतीव' ये दोनों क्रियाएँ ही अक्षर की सघनता को मूर्त रूप देने में समर्थ हुई हैं। इसी प्रकार —

किंशुकव्यपदेशेन तरुमागृह्य सर्वतः ।

दग्धा दग्धामरण्यानी पश्यतीव दिग्भावमुः ॥

(चित्रमीमांसा, पृ. 342)

दावानल के वर्णन में अग्नि को, किंशुक फूलों के रूप में, मानों वृक्ष पर चढ़कर जलते हुए जंगल को देखते हुए बताया गया है। इस वर्णन में 'पश्यतीव' क्रिया का विम्ब-निर्माण में प्रमुख योग है। 'जलना देखने' की क्रिया की कल्पना ने ही किंशुकों से व्याप्त वृक्ष को प्रत्यक्ष कर दिया गया है।

विज्ञेय विम्ब—विज्ञेय विम्ब-निर्माण में महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं। विज्ञेय शब्द, स्पर्श, गन्ध आदि संवेदनाओं की सशक्त व्यवस्था कर सकते हैं। विज्ञेय, जो विम्बगुण में युक्त होते हैं, वस्तु को प्रत्यक्ष करते हैं, जो काम पूरा वाक्य नहीं कर सकना, अकेला विज्ञेय कर सकता है। यथा—

तव प्रसादात्कुसुमायुधो ऽपि महायमेकं मधुमेव लब्ध्वा ।

कुर्या हरस्यापि पिनाकपाणोर्ध्वध्वृति के मम चन्विनो ऽन्ये ॥

(कु. 3.10)

यहाँ 'कुसुमायुध' तथा 'पिनाकपाणोः' दोनों विज्ञेय मन्त्रि हैं जो कामदेव शीतल शंकर के शक्ति वैषम्य को प्रत्यक्ष करने में समर्थ हैं तथा कामदेव के विष्व-विजय रूप आत्म-विकत्यन की प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति करते हैं।

त्रिया-विशेषण भी विम्ब निर्माण का सक्षम साधन है। गतिविम्बी में प्रायः त्रिया-विशेषणों का ही चमत्कार रहता है किन्तु त्रिया-विशेषण त्रिया सापेक्ष होकर ही विम्ब बनाने हैं। यथा—

मन्द-मन्द नुदति पवनश्चानुकूलोयथा त्वा
वामश्चाय नदति मधुर चातकस्ते मगन्ध ।

(मधुदूत—पृ 10)

‘पवन तुमको धीरे-धीरे प्रेरित कर रहा है, चातक, तुम्हारा साथी मधुर शब्द कर रहा है।’ यहाँ ‘नुदति’ व ‘नदति’ त्रियाओं के विशेषण ‘मन्दमन्द’ व ‘मधुर’ क्रमशः स्पष्ट व ध्रुति-संवेदना को सूत करते हैं।

इसी प्रकार कहीं-कहीं सर्वनाम, लिंग आदि भी विम्ब-विधायक होते हैं। दूसरे अध्याय में ब्रजोक्ति विवेचन में यह विषय और स्पष्ट किया जायेगा। इस प्रकार स्पष्ट है कि विम्ब की स्थिति वहाँ से लेकर प्रकाश-तक आनी जा सकती है।

विम्ब का वर्गीकरण

विद्वानों ने विम्बों के विभाजन के अनेक प्रयास किये हैं। अंग्रेजी भाषावना में राबिन स्केल्टन का वर्गीकरण प्रसिद्ध है। उन्होंने विम्बों को दस भागों में विभाजित किया है—(1) साधारण विम्ब (2) ग्रम्य विधान (3) तात्कालिक विम्ब (4) मस्पष्ट विम्ब (5) निष्काय विम्ब (6) मिश्रित विम्ब (7) सश्लिष्ट विम्ब (8) मिश्रित निष्काय विम्ब (9) मश्लिष्ट विम्ब (10) निष्काय मश्लिष्ट एव मिश्रित निष्काय विम्ब।⁶⁷ यह विभाजन बड़ा ग्रम्य है। डॉ. मनेन्द्र विम्बों को पाँच वर्गों में बाँटते हैं।⁶⁸ वास्तव में किसी भी वर्गीकरण को पूर्ण नहीं माना जा सकता।

आलोच्य कवि के विम्ब-त्रिधात को दृष्टि में रखते हुए अध्ययन की सुविधा हेतु उनका वर्गीकरण कर लेना ही उपयुक्त रहता है। विम्बों को किन्हीं निश्चित विभाजन रेखाओं में नहीं रखा जा सकता, वे एक दूसरे की सीमा में प्रविष्ट होते रहते हैं जैसाकि भी डे. लेविंस ने राबिन स्केल्टन के वर्गीकरण पर टिप्पणी करते हुए लिखा है ‘आविस्कार विम्ब काव्य-रचना के निम्ने खोजे जाने हैं किसी अमेरिकन प्रोफेसर के (वर्गीकरण के) सुभीते के लिये नहीं।’⁶⁹

67. Robin Skelton ‘The Poetic Pattern’ (Routledge and Kegan Paul, 1956) pp 90-91- । ।

68 ‘काव्य विम्ब’ पृ 17

69 “Images, are invented, after all, to compose poems, and not for the convenience of American professors” ‘Poetic Image’, p 40

प्रस्तुत जोधग्रन्थ में कालिदास के विम्बों के अध्ययन हेतु विम्बों का निम्नांकित वर्गीकरण स्वीकार किया गया है :

मूल रूप से सम्पूर्ण काव्यगत विम्ब-विधान को दो भागों में बांटा जा सकता है (1) प्रस्तुत या लक्षित विम्ब (2) अप्रस्तुत या उपलक्षित विम्ब ।⁷⁰

पहले वर्ग में विभाव, अनुभाव, संचारी भाव आदि का वर्णन समाविष्ट है। इस प्रकार के विम्ब किसी प्रस्तुत की तुलना के लिए नहीं लाये जाते। ये स्वतः पूर्ण होते हैं और गहन मानवीय संवेदना के आधार पर निर्मित होते हैं। इनका भावों से सीधा सम्बन्ध होता है अतः इन्हें प्रस्तुत या लक्षित विम्ब कहा जाता है। अप्रस्तुत अथवा उपलक्षित विम्ब भावों से प्रत्यक्षतः सम्बद्ध नहीं होते। वे सादृश्य-विधान के लिये लाये जाते हैं। वे परोक्ष रूप से भावों को तीव्र बनाने में सहायक होते हैं। प्रस्तुत विम्बों में मूर्तिमत्ता अपेक्षाकृत अधिक होती है। पहले प्रकार के विम्ब क्रिया विधायक अथवा स्वभावगत होते हैं, दूसरे प्रकार के मज्जात्मक अथवा आलंकारिक। कुछ आधुनिक आलोचक पहली कोटि को ही शुद्ध विम्ब मानते हैं। दूसरी कोटि को वे सादृश्यमूलक आलंकारों की कोटि में रखते हैं। उनके अनुसार तीव्र संवेदनशीलता विम्ब की पहली शर्त है जो दूसरी कोटि के विम्बों में नहीं होती।

प्रस्तुत व अप्रस्तुत भेद तो प्रत्येक प्रकार के विम्ब का हो सकता है अतः इन विम्बों को आगे इस प्रकार वर्गीकृत कर सकते हैं—

(1) स्रोतों के आधार पर—गृहीत वस्तु के स्रोत के आधार पर विम्बों का वर्गीकरण इस प्रकार किया जा सकता है।

क—प्राकृतिक विम्ब—इनमें ऋतु और वेला, जलीय, आकाशीय, पार्थिव, वायव्य, तैजस, पशु-पाक्षियों आदि के विम्ब लिये जा सकते हैं।

ख—मानव जीवन से सम्बन्धित विम्ब—इनमें मानव रूप, चरित्र विम्ब, नामाजिक विम्ब, पीराणिक घटनाओं पर आधारित विम्ब व भौगोलिक विम्ब आदि रखे जा सकते हैं।

(2) संवेदनाओं के आधार पर—(क) चाक्षुष (ख) स्पर्शपरक (ग) श्रुतिपरक (घ) स्वादपरक (ङ) घ्राणपरक (च) महसंवेदनात्मक विम्ब।

(3) भावों के आधार पर—भक्ति, रति, शोक, उत्साह, भय, जुगुप्सा, ह्राम्य, क्रोध, शर्म, आश्चर्य, वाल्सल्य आदि को प्रकाशित करने वाले विम्ब।

(4) प्रकृति व अभिव्यक्ति के आधार पर—(क) प्रकृति-मूर्त से मूर्त का विम्ब, मूर्त द्वारा अमूर्त का विम्ब अमूर्त से मूर्त का विम्ब।

70. (1) Direct imagery (2) Indirect or figurative imagery.

(ख) अभिव्यक्ति—अभिधा, सशणा, अनकार, विशेषण-विपर्यय
मानवीकरण, लोकोक्ति, मुहावरे, प्रतीक आदि
के द्वारा अभिव्यक्ति ।

(ग) स्थिति के आधार पर—क्रिया, विशेषण, सज्ञा, क्रिया-विशेषण,
वाक्य, प्रकरण, प्रबन्ध आदि में स्थित विम्ब ।

कालिदास के विम्बों का विवेचन करते समय तृतीय अध्याय से पष्ठ
अध्याय तक चार अध्यायों में क्रमशः चारों आधारों पर वर्गीकृत विम्बों का
विश्लेषण किया जायेगा जिसमें पहले गृहीत वस्तु से सम्बन्धित प्रस्तुत विम्ब,
तदनन्तर उक्त वस्तु से सम्बन्धित अप्रस्तुत विम्बों का अध्ययन होगा। उक्त विवेचन
से पूर्व संस्कृत काव्यशास्त्र में प्रचलित सिद्धान्तों के साथ विम्ब सिद्धान्त के सम्बन्ध
पर विचार कर लेना आवश्यक होगा ।



2

संस्कृत-काव्यशास्त्र एवं बिम्ब-सिद्धान्त

संस्कृत का आलोचनाशास्त्र अत्यन्त समृद्ध है। इसका एक दीर्घ इतिहास रहा है, जिसमें अभिव्यक्ति के रूपात्मक प्रयोगों से लेकर भावजगत के सूक्ष्म पर्यवेक्षण तक की प्रक्रिया का पूर्ण विवेचन हुआ है। अलंकार-सिद्धान्त से लगाकर श्रीचिन्त्य-विचार तक आलोचक काव्य के रहस्य की व्याख्या विभिन्न प्रकार से करते हुए काव्य की आत्मा की खोज में मग्न रहते हैं। कुछ लोग काव्य में सौन्दर्य की प्रधानता देते हैं, कुछ रंग-भाव को और कुछ लोग अभिव्यक्ति को प्रधान मानते हैं। 'इमेज'—बिम्ब आधुनिक पाश्चात्य आलोचना की देन है। किन्तु जिस प्रकार जीवन में कुछ तत्त्व जाश्वत और मार्गदेशिक होते हैं, उसी प्रकार काव्य के भी कुछ ऐसे तत्त्व हैं जो चिरन्तन एवं सार्वभौम हैं। विभिन्न देशों की चिन्तन-पद्धति में उनके नाम व रूप भिन्न हो सकते हैं, किन्तु तत्त्व की दृष्टि में उनमें मौनिक भेद नहीं होता। बिम्ब या 'इमेज' भी किसी देश-विशेष की विशेषता नहीं है, बल्कि यह प्रत्येक देश व युग की कविता का जाश्वत तत्त्व है। संस्कृत साहित्य भी बिम्बपूर्ण है, किन्तु संस्कृत आलोचना-शास्त्र में बिम्ब या तत्त्वमान कोई सिद्धान्त विकसित नहीं हुआ।

देखना यह है कि संस्कृत-आलोचना के सिद्धान्तों के मूल में बिम्ब विषयक कोई धारणा रही है अथवा नहीं? कौन-कौन सी मान्यताएँ बिम्ब के समीप हैं और बिम्ब यहाँ किस रूप में विवेच्य रहा है?

हिन्दी भाषा के बिम्बविषयक ग्रन्थों में प्रायः यह लिखा रहता है कि संस्कृत काव्य-शास्त्र में बिम्ब के महत्त्व की ओर ध्यान नहीं दिया गया और बिम्ब की चर्चा नहीं हुई है। लेखकों के ये विचार संस्कृत काव्य-शास्त्र के गहन अध्ययन के अभाव के लक्षण हैं। संस्कृत के प्राचीन आलोचक व कवि काव्य में बिम्बात्मकता के महत्त्व से अपरिचित नहीं थे। यद्यपि 'रूप' व 'ध्वनि' जैसे सिद्धान्तों की व्यापक स्थापना हो जाने के कारण 'बिम्ब' जैसा कोई सिद्धान्त यहाँ विकसित नहीं हुआ

किन्तु विम्बार्थकता के तत्त्व की चर्चा अत्रस्थ रही है या कम से कम इसके सबेते अवश्य मिलते हैं।

‘विम्ब’ और ‘चित्र’

प्राधुनिक काव्यालोचन में ‘विम्ब’ और ‘चित्र’ शब्द समानार्थी के रूप में बराबर प्रचलित हैं। प्राचीन संस्कृत-काव्यालोचना में भी ‘चित्र’ ‘चित्रकाव्य’ ‘विम्ब’ ‘विम्ब-प्रतिविम्ब भाव’ आदि शब्दों की चर्चा होती रही है। ‘चित्र’ शब्द के कोशगत अनेक अर्थों में दो प्रमुख अर्थ हैं—(1) विचित्र (विशेषण) (2) प्रति-मूर्ति या ‘आलेख्य’ (संज्ञा)। विचित्र-उत्पत्ति एवं मूर्तता के अर्थ में वह विम्ब के निकट है। ‘चित्रकाव्य’ के एक भेद ‘अर्थचित्र’ का विम्ब में निकट सम्बन्ध है। ‘भावचित्र’ ‘रसचित्र’ आदि शब्दों का प्रयोग आलोचना के क्षेत्र में बराबर देखने की भिन्नता है जो निःसन्देह विम्ब का समानार्थी है। यथा—

सादृश्यं निम्नते यन्तु दर्पणे प्रतिविम्बवत् ।

तच्चित्रं वैद्यमित्याहुर्विश्वकर्मादयो बुधा ॥

(मानसोल्लास : 900)

इसी प्रकार शृंगारादि जहाँ दृश्य बनाकर प्रस्तुत किये जाते हैं, सहृदय को आन्हादित करने वाले उस तत्त्व को ‘भावचित्र’ कहा गया है।

शृंगारादिरमो यत्र दशनादेव गम्यते ।

भावचित्रं तदाख्यातं चित्तकीर्तुकारकम् ॥¹

विम्ब भी भासवलित ऐन्द्रिय व्यापार है, अतः यहाँ प्रयुक्त ‘भावचित्र’ शब्द एक प्रकार से विम्ब के ही पर्याय रूप में आया है।

विम्ब और चित्रकाव्य

संस्कृत आलोचना ग्रन्थों में ‘चित्रकाव्य’ नामक काव्य का एक श्रेणीगत भेद भी है। ध्वनि का अभाव या अस्फुटता होने के कारण इस काव्य को तृतीय कोटि का अधम काव्य माना गया है। इनके ‘शब्दचित्र’ ‘अर्थचित्र’ और ‘उभयचित्र’ नामक तीन भेद किये गये हैं। जहाँ तक शब्दों व वर्णों में विभिन्न चित्र-आकृतियाँ या ‘वचन’ बनाने का प्रश्न है, इसका अधमकाव्य कहना अनुचित नहीं है। उनका अर्थ के आलाप्य ‘काव्यविम्ब’ में भी कोई सम्बन्ध नहीं है। यन्त्र श्लेष आदि भी विम्ब में वाचक हैं। वस्तुतः ‘शब्दचित्र’ विम्ब में दूर की वस्तु है। ‘उभयचित्र’ में भी शब्दों का सायाग वचन होने के कारण वह ‘रस’ ‘भाव’ में विपर्येत पड़ता है और विम्ब के सादृश्य में उसकी चर्चा व्यर्थ है। किन्तु जहाँ तक ‘अर्थचित्र’ का प्रश्न है वह ‘विम्ब’ के निकट है। ‘अर्थचित्र’ का व्याख्या में ‘अर्थ’ का ‘विचित्रत्व’ अर्थात् वस्तुवृत्ति पर आधारित उमका अलंकारमय स्वरूप समझा

जाता रहा है। किन्तु इसके मूल में अवश्य कहीं विम्बात्मकता (चित्रात्मकता) का भाव भी रहा होगा। जिस प्रकार 'शब्दचित्र' में वर्णों से बनने वाली पद्य, छन्द आदि की आकृतियाँ अभीष्ट थी, 'अर्थचित्र' में अर्थ अर्थ से बनने वाली मानसी आकृतियाँ (विम्ब) भी अभीष्ट रही होंगी। 'अर्थचित्र' में आने वाले अर्थालंकार प्रायः विम्बमृज्ज की सामर्थ्य से युक्त रहने ही हैं।

विम्ब और 'चित्रमीमांसा'—

अप्य दीक्षित ने अपने 'चित्रमीमांसा' ग्रन्थ में 'अर्थचित्र' की ही मीमांसा की है। उन्होंने जिन बारह अलंकारों का विवेचन किया है, उन सभी में विम्ब निर्माण की क्षमता है। चित्र की मीमांसा करते समय दीक्षितजी के मन में 'चित्रत्व' (विम्बात्मकता) का ध्यान अवश्य रहा होगा। यदि वे 'चित्र' का अर्थ 'निर्जीव आलेख्य' लेकर चलते तो 'शब्दचित्र' की भी विम्बमृज्ज चर्चा अवश्य करते। 'शब्दचित्र' में सहृदय की आल्हादित करने वाली चित्रात्मकता (विम्बात्मकता) का अभाव होने के कारण ही उन्होंने उसे महत्त्व नहीं दिया। उन्होंने केवल विम्ब-प्रतिविम्ब भाव पर आधारित और रूप-निर्माण के लिये उपयोगी अलंकारों की मीमांसा तक ही अपने को सीमित रखा है। विम्ब से सीधा सम्बन्ध न होने के कारण विरोध आदि अलंकारों को छोड़ दिया है। 'चित्र' को गौरव देने के लिये ही उन्होंने अपने ग्रन्थ का नाम 'चित्रमीमांसा' रखा। अवश्य ही, उनके मत में 'चित्र' अक्षर-क्रौटिक-काव्य का उपकरण मात्र नहीं रहा होगा। 'चित्रमीमांसा' के व्याख्याकार श्री जगदीशचन्द्र मिश्र के मत में "उनकी चित्र-मीमांसा में चित्रकाव्य की विवेचना स्पष्ट-रूप में अंकित है। एक ओर वे चित्र की मीमांसा करते हैं, दूसरी ओर चित्रविधान की योजना करते दीखते हैं। चित्रमीमांसा को पढ़ने समय अलंकार के फलक पर उनके प्रत्येक चित्र-विधान को ध्यान में रखना पड़ता है।

दीक्षितजी की दृष्टि में चित्र-विधान उस रूप में होना आवश्यक है, जिसमें कवि की विषय भावनाओं को एक व्यवस्थित अभिव्यक्ति मिल सके। विशेषकर उस भावना का स्पष्टीकरण तो चित्रों के द्वारा ही होना आवश्यक है, जो कवि का विशेष लक्ष्य रहा है।¹² अतः यह अनुमान कि चित्रमीमांसाकार के हृदय में विम्ब-धारणा रही होगी, सर्वथा निरावार नहीं है।

क्या 'चित्रकाव्य' निम्न श्रेणी का काव्य है ?

अब प्रश्न उठता है कि क्या चित्रकाव्य (अर्थचित्र) अथवा कोटि का काव्य है ? वस्तुतः सभी अर्थचित्रों को निम्न श्रेणी में रखने का कारण आलोचकों की गतानुगतिकता ही रही है। पण्डितराज जगन्नाथ ने इसी लिये अथवाकोटि में केवल

2. 'चित्रमीमांसा' की भूमिका, पृष्ठ 32-34, चौखम्बा संस्कृत सीरीज आफिस, बाराणसी-1 (1971)

शब्दचित्रों को माना है और अर्थचित्रों को मध्यम कोटि में ही रखा है। लेकिन मम्मट के रस व्यंग्य को ही निष्कप मानकर अर्थचित्रों को अधमकाव्य मानने हैं। मम्मट ने अधमकाव्य अर्थचित्र का जो निम्नलिखित उदाहरण दिया है, उस निम्नकोटि का काव्य कहने में किसी भी सहृदय को सकोच हो सकता है।

विनिगत मानदमात्ममदिराद्भवत्युपश्रुत्य सदृच्छयापि यम् ।

ममभ्रमेन्द्रद्रुत्पातितार्गला निमीलिताग्नीव भियाऽमरावती ॥

यहाँ भयभीत अमरावती में एक भय निमीलित-नयना नाविका की कल्पना की गई है। मानवीकरण के आधार पर एक अति स्पष्ट विम्ब की उदभावना की गई है जो सहृदय को पूरातया आनन्दमग्न करने में समर्थ है। भय-भाव की अभिव्यक्ति के लिये कवि ने अत्यन्त सुन्दर कल्पना जुटाई है। भाव व कल्पना का सुन्दर मेल एक प्रभावशाली विम्ब में परिणत हुआ है, जो किसी भी पाठक को प्रभावित करने में समर्थ है, अतः इसे निम्नकोटि का काव्य कहना उचित नहीं लगता। विम्ब की दृष्टि में यह अच्छा काव्य कहा जायगा।

अतः चित्रकाव्य को 'अव्यङ्ग्य त्वरस्त्वम्' न कहकर अप्रत्यक्षोक्ति के शब्दों में 'यदत्रयमपि चारु तच्चित्रम्' कहना ही उपयुक्त होगा। 'अर्थचित्र' में विम्ब की समावेशन निहित है और इसे निम्न श्रेणी का काव्य कहना अनुचित है।

विम्ब शब्द का प्राचीन प्रयोग—

मस्कृत भाषा में विम्ब का अर्थ 'प्रतिच्छवि' ग्रहण किया गया है। यथा 'उपनतजुष्माण्मविम्बै' (महावीरचरित, 6/41)। कानिदाम ने इसका अर्थ मूर्ति में भी लिया है। यथा 'आत्मविम्ब पाश्रीकुवन् (पृ 50) व भु' प्रणयमृदुकाय क्षराणि विम्बातरितानि' (मालविका)। इसी प्रकार 'बौध्य विम्बमनुविम्ब मारमन' (कु 8/11)।

विम्ब शब्द का प्रयोग मस्कृत-ग्रन्थोचना में भी देखा गया है, यद्यपि इसका ठीक वही अर्थ नहीं है जो 'इमेज' का है। सादृश्यपूर्ण अन्तर्भाव के विवेचन में 'विम्ब' व 'प्रतिविम्ब' तथा 'विम्बप्रतिविम्बभाव' शब्दों का प्रयोग हुआ है। अप्रत्यक्षोक्ति ने 'रूपक' की परिभाषा करते हुए कहा है।

विम्बाविशिष्ट निर्दिष्टे विषये यद्यनिवृत्ते ।

उपरजक्तामति विषयी रूपक तदा ॥ (चित्रमीमांसा, पृ 211)

इसी प्रकार दृष्टान्त अलंकार में—

चेद् विम्बप्रतिविम्बत्व दृष्टान्तमनलङ्घति ।

'दृष्टान्तस्तु सद्यमस्य वस्तुन प्रतिविम्बनम् ।

उपयुक्त लक्षणों में 'विम्बप्रतिविम्ब' शब्दयुग्म का प्रयोग एक प्रकार के प्रतीयमान प्रभाससाम्य या भावसाम्य के अर्थ में किया गया है। यह 'विम्बप्रति-

विम्ब भाव' सदा काव्य में विम्बसृजन करता है। किन्तु यहाँ प्रयुक्त 'विम्ब' शब्द का अर्थ आधुनिक आलोचना शास्त्र के 'इमेज' से भिन्न ही है। यहाँ 'विम्ब' मूल वस्तु या भाव का वाचक है व 'प्रतिविम्ब' उसके मूर्तविधान का। जबकि 'विम्ब' शब्द 'इमेज' के अर्थ में मूल को विम्बित करने वाले मूर्तविधान का ही वाचक होता है। इस अर्थ में यहाँ प्रयुक्त 'प्रतिविम्ब' के अधिक समीप बैठता है। जो हो, स्पष्ट है कि 'चित्र' व 'विम्ब' शब्द आलोचना-क्षेत्र में नये नहीं हैं।

रस-सिद्धान्त के विवेचन में 'मानसी साक्षात्कारात्मिका प्रतीति' का उल्लेख है।³ प्राचीन नागरिक के लिये चित्रकला का ज्ञान आवश्यक सा था। 'चित्रमूत्र' पाठ्यक्रम में प्रचलित ज्ञान पड़ते हैं। चित्रों के सन्दर्भ में भी 'रस' (चित्ररम) का उल्लेख रहता था।⁴ चित्रकला की यह लोकप्रियता भी काव्य में चित्रात्मकता के प्रति रुझान की छोनक है।

इन सभी मकेतो के आधार पर यह माना जा सकता है कि प्राचीन आलोचक व कवि काव्य में विम्बात्मकता के महत्त्व से सर्वथा अपरिचित नहीं रहे होंगे।

अब हम संस्कृत के विभिन्न आलोचना-सिद्धान्तों में विम्ब के सम्बन्ध पर विचार करेंगे।

अलंकार-सिद्धान्त और विम्ब

साहित्यशास्त्र में अलंकारवादियों की एक दीर्घ परम्परा रही है। अलंकार को काव्य में मौन्दर्य एवं शोभा का कारण माना गया है। भामह, रुद्रट, भोजदेव आदि विद्वान् अलंकार को काव्य का आवश्यक धर्म और प्राणतत्त्व मानते हैं। आनन्दवर्षन, मम्मट व विश्वनाथ उसे सौन्दर्यावायक ही मानते हैं।

कल्पना की मृष्टि होने के कारण विम्ब के साथ अलंकारों का घनिष्ठ सम्बन्ध है। अलंकारों का मूल उद्देश्य है समानता या असमानता दिग्वाकर वस्तु के गुण, रूप, धर्म आदि का बोध कराना। विम्ब का लक्ष्य है इन्द्रियगम्यता द्वारा मानन-साक्षात्कार जो बहुधा आरोप व सादृश्य द्वारा होता है। इस प्रकार मूल रूप में अलंकार की मान्यता विम्ब के बहुत निकट है। 'इमेज' को पहले एक अर्थालंकार के रूप में ही समझा जाता था।⁵ संस्कृत के आलोचक श्री कृष्ण चेतन्य ने

3. अभिनव गुप्त—'अभिनव भारती' पृ. 2:9
4. 'विष्णुधर्मोत्तर पुराण' 3/42 चित्रमूत्र
5. "Critics of the sixteenth, seventeenth and eighteenth century were apt to talk of imagery as ornament, mere decoration, ...The idea that imagery is at the core of the poem, did not begin to have any wide official currency till the Romantic Movement."—The Poetic Image. p. 18

अपनी पुस्तक 'संस्कृत पोइटिक्स' में 'इमेज' शब्द को सादृश्यमूलक अलंकारों के अर्थ में ही प्रयुक्त किया है। सादृश्यमूलक अलंकार प्रायः विम्बात्मक ही होते हैं। अंग्रेजी में 'इमेज' के पर्याय रूप में प्रायः 'मेटाफर' का प्रयोग होता है, जिसका अर्थ 'रूपक' या 'उपमान' के तुल्य है।

एक बात और है, मम्मट आदि ध्वनिवादियों ने काव्य में अलंकारों का स्थान बहुत गौण कर दिया है। 'हारादिबदल कारा' कहकर उन्होंने अलंकारों को आभूषणों की भाँति ऊपरी शोभा का हेतु बताया है।⁶ 'किन्तु डॉ. गुप्त के शब्दों 'प्राचीन अलंकारिकों ने 'अलंकार' शब्द का प्रयोग अधिक गम्भीर अर्थ में किया है एवं अलंकार शब्द के उन्नी गम्भीर अर्थ के आधार पर ही संस्कृत-समालोचना-शास्त्र अलंकार-शास्त्र के नाम से प्रसिद्ध हुआ है। इस व्यापक एवं गम्भीर अर्थ में अलंकार शब्द का लक्ष्य है, एक मानव हृदय की अनिवर्चनीय रसानुभूति दूसरे के हृदय में सक्रमित कर देने का समग्र कोशल। हम काव्य के जिन धर्मों को अलंकार के नाम से पुकारते हैं, थोड़ा सोचने पर समझ सकेंगे कि वे अलंकार कवि की उम्र विशेष भाषा के ही धर्म हैं। कवि की काव्यानुभूति, स्वानुरूप चित्र, स्वानुरूप वर्ण, स्वानुरूप अक्षर लेकर ही आत्माभिव्यक्ति करती है। जब कवि की विशेष काव्यानुभूति इस विशेष भाषा में मूर्त नहीं हो पाती, तब सच्चे काव्य की रचना नहीं हो पाती। स्पष्ट है कि अपने इस गम्भीर अर्थ में अलंकार की धारणा विम्ब के अत्यन्त निकट है।

शब्दालंकारों का विम्ब में वही तक महत्त्व है, जब तक कि वे मूल वस्तु या भाव को गोचर करने में बाधा नहीं पहुँचाते। जब इसका आशय प्राप्त किया जाता है तो ये मूल की दृश्यता में बाधक हो विम्ब के उपकारक ही सिद्ध होते हैं। अनुप्रास में वर्णों की कुशल योजना से वातावरण को सम्मूर्तित करने की माग्य होती है किन्तु इसका प्रयोग कवि की कुशलता पर निर्भर है। जैसा कि प्रथम अध्याय में दिखाया गया है, भवभूति के निम्न उद्धरण में ध्वनियाँ द्वारा ही गोदावरी नदी के परितरण वातावरण को मूर्त करने का सफल प्रयास है।

'एते ते कुहरेषु गद-गद् नदद् गोदावरीवारयो'⁷

इसी प्रकार कवि 'जब मेघ विद्युन्मयी घनान्धकारमयी भयंकर रजनी का वणन करते हैं—

6 उपकुर्वन्ति त सन्त येऽङ्गद्वारेण आनुचिन् ।

हारादिबदलकारास्तेनुप्रासोपमादयः ॥

(काव्यप्रकाश 8 67)

7 डॉ. भक्तिभूषणदास गुप्त—'उपमा कालिदासस्य' पृष्ठ 5-6

8 इसी प्रबन्ध के पृष्ठ 31 पर उद्धृत

विद्युद्दीधितिभेदभीषणतमः स्तोमान्तरा : सन्तत
श्यामाम्भोधररोध सकटविपद्विप्रोषित ज्योतिष :

खद्योताद्युमितोपकण्ठतमः पुष्पान्ति गंभीरताम्

आसारोदकमत्तकीटपटलीव्वाणोत्तरा रात्रयः ॥

वहाँ गम्भीर अन्वकारमयी रजनी की भीषणता, उसमें उठने वाले तूफान की प्रचण्डता मानो शब्द-ध्वनि के द्वारा ही मूर्त हो उठी है। जरा सोचने से यह माफ दिखलाई पड़ेगा कि यहाँ शब्दालंकार भी केवल कटककुण्डलादिवत् ही नहीं है, साधारण शब्द एवं अर्थ द्वारा जो प्रकट नहीं हो सकता, संगीत द्वारा, भंकार द्वारा उसी को प्रकट किया है।⁹

इस प्रकार शब्दालंकार भाषा के संगीत-धर्म है और नाद-विम्बों में उपयोगी होते हैं। किन्तु जहाँ शब्दालंकार द्वारा अनावश्यक चातुर्य दिखाने का प्रयत्न किया जाता है, विम्ब में बाधा पड़ती है और काव्यत्व की भी हानि होती है। यमक, श्लेष आदि शब्दालंकार चमत्काराश्रित व बुद्धि-प्रेरित होने के कारण विम्ब से विपरीत हैं।

अर्थालंकारों का विम्ब से सीधा सम्बन्ध है। अर्थालंकार भाषा के चित्र-धर्म के अन्तर्गत आते हैं और भावयुक्त होने पर काव्य-विम्ब कहे जा सकते हैं। अर्थालंकारों के दो भेद हैं—(1) स्वभावोक्ति (2) वक्रोक्ति। ये दोनों ही विम्ब के समीपस्थ हैं।

स्वभावोक्ति में सुन्दर विम्बों की सृष्टि होती है। स्वभावोक्ति की परिभाषा में ही विम्ब की संभावना निहित है—

‘स्वभावोक्तिरसी चारु यथावद्वस्तुवर्णनम्’।

प्रकरण प्राप्त वस्तुओं का स्वाभाविक वर्णन उन वस्तुओं को प्रत्यक्ष भा कर देता है। जहाँ कहीं कवि का वर्णन ऐसा होता है कि वर्ण्य वस्तु का सजीवचित्र उपस्थित हो जाये वहाँ लक्षित विम्ब माना जाता है। सजीव लक्षित विम्ब की सृष्टि तभी संभव है जब कवि गहरी अनुभूति के धरातल से लिख रहा होता है। स्वभावोक्ति के अधिकांश उदाहरणों में लक्षित विम्ब-योजना ही दिखाई देती है। यथा—पूर्वोद्धृत ‘ग्रीवामगामिराम’ व आदि में हरिण के स्वाभाविक वर्णन द्वारा सुन्दर चित्र प्रस्तुत किया गया है।

भवभूति का निम्न स्वाभाव-वर्णन भी लक्षित विम्ब का सुन्दर निदर्शन है। अश्वमेध यज्ञ के घोड़े का वर्णन है।

पञ्चात् पुच्छं वहित विपुलं तच्च घ्नोत्यजम्

दीर्घग्रीवः स भवति गुरास्तस्य चत्वार एव ।

अप्याण्यति प्रकिरति शकृत्पिण्डकानाम्मात्रान्

किं वाम्यात्रजति न पुनर्हूर्महेयेहि यामः ॥ 10

9 ‘उपमा कालिदानस्य’, पृष्ठ 17

10 ‘उत्तररामचरित’, 4/26

इस प्रकार कह सकते हैं कि स्वभावोक्ति को अनकार रूप में स्वीकृति देकर आलोचकों ने काव्य में लक्षित विम्बा के महत्त्व को स्वीकार किया है। एक विद्वान् स्वभावोक्ति की विवेचना करते हुए कहते हैं—स्वभावोक्ति की शैली की (एक) विशेषता है—‘चित्रोदात्तता’। इसका अर्थ है कि आरोपण में दूर रहने पर भी उसमें विम्ब उपस्थित करने की सामर्थ्य होनी चाहिये। चित्र के साथ जुड़ा उदात्त शब्द इस तथ्य की ओर संकेत करता है कि चित्र की कोटि उत्तम होनी चाहिये, यर्थात् चित्र अस्पष्ट (Vague) न होकर स्पष्ट (Distinct) होना चाहिये।¹¹

स्वभावोक्ति के अतिरिक्त अवोक्ति मूलक अनकारों में भी विम्ब की सत्ता रहती है। उनमें जो सादृश्यमूलक अनकार हैं उनमें यदि गोबरता है, तो प्रायः विम्ब बन जाते हैं। विम्ब प्रतिविम्ब मात्र पर आश्रित अनकारों से सुन्दर विम्ब बनते हैं। रूपा, उमा, उम्रेया, अतिशयोक्ति, दृष्टान्त निदर्शना, उपमरोपमा या अरोप, प्रतिवस्तूपमा अहनुति व समामोक्ति आदि अनकारों में सादृश्य द्वारा सुन्दर चित्र विधान किया जा सकता है।

रूपक—विम्बविधान करने वाले अनकारों में रूपक का महत्त्व सर्वाधिक है, सागरूपक का और भी अधिक। समस्त अवयवों सहित उपमान के आरोह द्वारा एक सम्पूर्ण चित्र का आरवादन किया जा सकता है। पाश्चात्य आलोचना में इसीलिये रूपक का उपाय से अधिक महत्त्व दिया गया है। आधुनिक आलोचकों के मन में उपमा की प्रकृति गद्यात्मक है और रूपक काव्य की प्रकृति से तादात्म्य है। इस सम्बन्ध में स्टैनफोर्ड ने लिखा है—‘उपमा गद्य की भाँति विरलेषणात्मक, है और रूपक कविता की भाँति सश्लिष्ट, उपाय विस्तार परक होती है, रूपक में गहराई है, उपमा तर्किक तथा न्यायपरक होती है, रूपक अनक्ति और विशेषण निरपेक्ष। उपमा उचितानुचित की व्याख्या करती है और रूपक आन्तरिक ज्ञान के द्वारा संकेत-ग्रहण करता है। उपाय और रूपक में वही भेद है जो गद्य और कविता में है।’¹² अरस्तू से लेकर आर्से, एरिचटम तक रूपक (मेटाफर) को काव्य का सबसे बड़ा गुण मानते हैं। उपमा अथवा उत्प्रेक्षा तो केवल एक सर्वांगी सादृश्य-मात्र उपस्थित करती है, किन्तु रूपक में वर्ण्यवस्तु का पूर्णतः समाहार हो जाता

11 ‘विश्वम्भरा’ पत्रिका, अंक 3, 1970 में पृष्ठ 33-52 पर प्रकाशित डॉ. मधुरेश्वरदास कृष्णराव के लेख ‘स्वभावोक्ति का शैलीगत’ में।

12 “Simile like prose is analytic, metaphor, like poetry is synthetic, simile is extensive, metaphor intensive, simile is logical and judicious, metaphor illogical and dogmatic, simile reasons, metaphor apprehends by intuition simile is to metaphor, as prose is to poetry” —W B Stanford ‘Greek Metaphor’ P 28-29

है। वस्तु और कल्पना के बीच वहाँ अन्तराल नहीं रहता। इसी अभेद में पूर्ण कलात्मकता होती है, अतः रूपक विम्ब-विधान का सशक्त माध्यम है। 'काव्य-प्रकाश' में रूपक का निम्नांकित उदाहरण लिया जा सकता है—

ज्योत्सनाभस्मच्छुरणधवला विभ्रती ताराकास्थी-

न्यन्तर्द्वानव्यसनरसिका रात्रिकापालिकीयम्।

द्वीपाद् द्वीपं भ्रमति दधती चन्द्रमुद्राकपाने

न्यस्तं सिद्धांजनपरिमलं लाछनस्य च्छन्नेन ॥ (उदाहरण श्लोक सं. 421)

यहाँ 'चाँदनी रात' पर भस्म लपेटे कापालिकी के अभेदारोप द्वारा एक मंश्लिष्ट विम्ब की योजना की गई है। मागरूपक से विम्ब को मंश्लिष्टता प्राप्त होती है। तारों में अस्थियों की व चन्द्रमा में खप्पर की कल्पना रूपसादृश्य पर आधारित है।

उपमा—यद्यपि रूपक की तुलना में उपमा को विम्ब की दृष्टि में कम महत्त्व दिया जाता है, किन्तु कालिदास जैसे उपमा-प्रिय कवियों ने, उपमा से ही अधिक सुन्दर विम्बों का विधान किया है। इन्दुमती के लिये 'दीपशिखा'¹³ की उपमा एक भव्य चित्र का निर्माण करने वाली सिद्ध हुई है। इसी अवसर पर पाण्ड्य-नरेज के लिये दी गई अद्रिराज की उपमा भी सुन्दर विम्ब का उपकरण बनी है।

पाण्ड्यो-यममार्पितलम्बहारः कनृप्तांगरागो हरिचन्दनेन।

आमाति बालातपरवतनानुः सनिर्भरोद्गार इवाद्रिराजः ॥

यहाँ रक्त चन्दन में निप्ट एवं कन्धे पर हार का उल्लेख हुआ गाँव वर्गी पाण्ड्य-नरेज के वर्गों में पाठक को हिमाच्छादित हिमालय का एक सुन्दर चित्र देखने को मिलता है, जिसकी चोटियों पर प्रभात कालीन सूर्य की लाल धूप पड़ रही है एवं जिसमें भरने नीचे बहने दिखाई दे रहे हैं। इस प्रकार उपमाएँ यदि नवीन भावगर्भित व चित्रगुण से समन्वित होती हैं तो प्रायः विम्बाधायक होती हैं। यदि उनमें समग्रता व इन्द्रियग्राह्यता का अभाव हो तो उनमें विम्बग्रहण भलीभाँति नहीं हो पाता। उपमान के रुढ़ अथवा नितान्त अपरिचित होने पर भी उपमा विम्ब-निर्माण में असमर्थ रहती है।

उत्प्रेक्षा—इसमें प्रस्तुत विषय के लिये अप्रस्तुत की कल्पना की जाती है। यद्यपि आलंकारियों ने उत्प्रेक्षा में विम्ब-प्रतिविम्ब भाव की चर्चा नहीं की है किन्तु उत्प्रेक्षा में सुन्दर कल्पना प्रायः विम्बाधायक होती है। यथा— आलोच्य कवि

के 'अं गुलीभिरेन केशसंचयम्' ¹⁴ आदि में पद्य उत्प्रेक्षा एक सुन्दर विम्ब की निमात्रो है। यहाँ पूरा दृश्य कवि ने भाव-मन्त्रण में इतना मजीब हो गया है कि उपमय-उपमान का भेद भाव पाठक को दिखाई भी नहीं देता और पाठक देर तक आनन्द लेता रहता है। अब प्रश्न उठता है कि यहाँ जो काव्य-सौंदर्य उद्घाटित हुआ है वह क्या उत्प्रेक्षा, रूपक या ममासक्ति आदि अलंकारों के कारण है? ये अलंकार तो इतने सुन्दर चित्र के पिता भी रह सकते हैं। अथवा क्या पद्य में इन अलंकारों का निदेश मात्र कर देने में इस कल्पना का मर्मस्त सौन्दर्य समाया जा सकता है? वास्तव में यहाँ उत्कृष्ट विम्ब-विधान है। अपनी कल्पना में स्थित चित्र की अभिव्यक्ति करना कवि का अभीष्ट रहा है जिसमें उत्प्रेक्षा, रूपक, चित्रमय विशेषण, मानवीकरण आदि के तत्त्वों का स्वतः समावेश हुआ है। ये अलंकारादि कवि के अभीष्ट नहीं रहे, अभीष्ट चित्र-विधान ही रहा है। इस प्रकार उत्प्रेक्षादि अलंकारों में विम्ब का सौंदर्य ही उत्पन्न का कारण दिखाई देता है। कवि माघ, रैवतक पर्वत में निवसकर ममुद्र की ओर प्रस्थान करती नदियों में पिता के घर से पतिगृह के लिये विदा लेती नवाशा की सुन्दर उत्प्रेक्षा करते हैं, तभी तो पर्वत पक्षियों के कलरव में रोदन कर रहा है—

अपशमनपरिवतनोचिताश्चलिता पुर पतिमुपैतुमात्मजा ।

अनुरोदिनीव कम्पेन पत्रिणा विरनेन वत्सालयेप निम्नगा ॥⁵²

'य कपरिवतनोचिता' शब्द इस विम्ब में बड़ा महत्त्वपूर्ण है। यह एक ओर पर्वत के श्रोत्र में लौटती नदियों को दृश्य करता तो दूसरी ओर निर्भय हो पिता की गाद में खेनती पुत्रिया को उपस्थित करने में समर्थ है। शब्दों के इस कुशल प्रयोग में ही कवियों का महाकवित्व छिपा रहता है।

निदर्शना व दृष्टान्त अलंकारों में भी 'विम्ब' का सौंदर्य ही शोभा का कारण बनता है। निदर्शना में उपमा अप्रत्यक्ष रूप से रहती है जो विम्ब प्रतिविम्ब भाव से बोधित होती है। साम्यवाचक शब्द का अभाव होने पर भी उपमय-उपमान में जो साम्य रहता है उसके कारण तुलनात्मक चित्र ग्रहण किया जा सकता है। यथा माघ के प्रातः वणन में—

उदयति विततोर्ध्वगश्मिरञ्जः—

वह्निमच्चो हिमशाम्नि याति चास्तम् ।

वह्नि गिरिरय विलम्बिषण्टा—

द्वयपरिवास्तिवारणे त्रिलीलाम् ॥¹⁵

14 उद्धृत पृष्ठ 18

15 'शिशुपालवध'—4/47

16 वही, 4/20

यह एक उत्तमकोटि का विम्ब है जिसमें अलंकार की दृष्टि से निद-
जना है। प्रकृति के सामान्य नियम को सुन्दर चित्र में बाँध लिया गया है।
रैवतक पर्वत के एक ओर पूर्व दिशा में उगते सूर्य का गोला दिखाई दे रहा है,
दूसरी ओर पश्चिम में अस्त होता चन्द्रविम्ब है। आकृति में दोनों गोलाकार
सूर्य व चन्द्र हाथी के दोनों और लटकते दो घण्टो जैसे हैं। सूर्य व चन्द्र की
किरणें ही घण्टो को धारण करने वाली रश्मियाँ (रस्सियाँ) हैं। दोनों और बजती
हुई घंटियों को धारण किये हाथी का दृश्य बढ़ा जाना-पहचाना है। इस
परिचित किन्तु सर्वथा मौलिक कल्पना के कारण यह विम्ब सर्वसंवेद्य बन गया है।

दृष्टान्त अलंकार का निम्नलिखित प्रसिद्ध उदाहरण भी विम्ब-विधान में
समर्थ है—

अवदितगुणापि सत्कविमणिति : कर्णेषु वमति मधुधाराम् ।

अनधिगतपरिमलापि हि हरति दृश मालतीमाला ।¹⁷

यहाँ 'कर्णेषु मधुधारा वमति' श्रुति-सम्बन्धी परितृप्ति का ज्ञापक है व
'दृशं हरति' में 'नेत्रतोप' का उल्लेख है। धर्मों के पृथक्-पृथक् होने पर भी प्रीति-
जनन' रूप सामान्य तत्त्व के कारण जो सादृश्य है वह उक्ति में सौन्दर्य का कारण
हुआ है। प्रस्तुत श्रोत्र संवेदना के लिये अप्रस्तुत दृश्य-संवेदन- का साम्य चित्ताकर्षक
विम्ब का कारण बना है।

'प्रतिवस्तुपमा' में एक ही साधारण धर्म पर आधारित दो पूर्णतः समान
वस्तुओं की योजना की जाती है। इस पर आधारित विम्ब में साम्य सम्पूर्ण चित्र
में रहता है। अपह नुति, समासोक्ति व अतिशयोक्ति अलंकार भी विम्बविधायक होते
हैं। समासोक्ति में मानवीकरण द्वारा सुन्दर विम्बों की सृष्टि की जाती है। अप्रस्तुत
प्रणसा में अन्योक्ति के आश्रय से विम्ब-रचना देखी जाती है। 'भाविक' में परोक्ष
वस्तुओं का प्रत्यक्ष-मा वर्णन किया जाता है जो विम्ब रूप ही होता है। 'परिकर'
में साभिप्राय विशेषणों के प्रयोग का औचित्य ही यह है कि जिससे वस्तु का विम्ब
स्पष्ट किया जा सके।

जिन चित्रों में 'परिकर' का सौन्दर्य होता है, वे विशेषण विम्ब बनाते हैं।
'स्मरण' अलंकार स्मृत-विम्बों की सृष्टि करता है। 'अर्थान्तरन्यास' अलंकार में जहाँ
'विशेष' वस्तु को समर्थन के लिये प्रस्तुत किया जाता है, प्रायः मूर्तताधायक होता
है। किं बहुना, अर्थालंकारों में चाग्ना प्रायः स्पष्ट विम्बों के कारण ही आती है।
कविशेष की जिस प्रकार की कथन-शैली होती है, वह उसी प्रकार के अलंकार-
विशेष द्वारा विम्बों की योजना करता है। किसी को उपमा में रुचि होती है, तो

विम्बी को रूपक में। कालिदास के विम्बों के शैलीपक्ष का विवेचन करने समय अन-
कारों का विम्बों से सम्बन्ध और स्पष्ट किया जायगा।¹⁸

यहाँ संक्षेप में कह सकते हैं कि सादृश्यमूलक अलंकारों का सौंदर्य विम्ब
निर्माण में ही है। जहाँ केवल अलंकार के लिये सादृश्य योजना की जाती है, वह
विम्ब की समता नहीं कर सकती। जहाँ भावानुभूति का विना ध्यान रखे चमत्कार-
प्रदर्शन मात्र के लिये उपमान जुटाए जाते हैं, वहाँ केवल अलंकार होता है, विम्ब
नहीं। यहाँ उल्लेखनीय है कि संस्कृत आलाचक्र प्राचीन काल से ही अलंकारों में
भाव-संगति पर बल देते रहे हैं।¹⁹ पाण्डित्य-प्रदर्शन के लिये अलंकारों का कभी
समर्थन नहीं किया गया। अनन्दवर्धन ने कवि की अनुभूति से शून्य अलंकारों को
केवल 'वाग्विकल्प' कहा।²⁰ अप्रत्यक्ष अलंकारों में 'दृष्टता' आवश्यक मानते हैं।²¹
भोज 'काव्यशोभा' का आधार आवश्यक बताते हैं और यह शोभा बहुदय के अल्पाद
में ही निहित है।²² ध्वनिकार 'अपृथग्यत्नविवर्त्य' व 'अयत्नज' आदि शब्दों से
कवियों को पाण्डित्य-प्रदर्शन की प्रवृत्ति से सावधान करने रहे हैं।²³ सिद्धान्त की
इस मान्यता से सादृश्यपूर्ण अलंकार विम्ब के अति निकट आ जाता है, क्योंकि
विम्ब में भी सरलता, स्वाभाविकता, हृदय-तन्त्र की गतिविधि व बुद्धि-मत्त्व के
शभाव की अपेक्षा है। यह अलग बात है कि व्यवहार में संस्कृत के उत्तरवर्ती कवियों
ने इस सिद्धान्त पक्ष का ध्यान नहीं रखा, पाण्डित्य-प्रदर्शन की रक्ति बराबर बढ़ती
रही और अलंकार की विम्ब में दूरी बढ़ती गई।

इस प्रकार उपमान या अलंकारों में सादृश्य में विम्ब की पूर्ण संभावना
होने पर भी विम्ब व उपमान पर्याय नहीं है। यत —

(1) उपमान सदैव अग्रस्तुत होता है, विम्ब प्रस्तुत का भी होता है।

(2) सादृश्य सदैव विम्बात्मक नहीं होता, अमूर्त भी होता है, दृष्टिगोचरता
होने पर ही सादृश्य विम्ब की कोटि में आ सकता है।

(3) सादृश्य-योजना में बुद्धि विवेक का आश्रय भी लिया जाता है, विम्ब में
भाव-योजना का ही ध्यान रखा जाता है। अलंकार भाव के बिना भी रहता है।

निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं कि अलंकार सिद्धान्त में विम्ब की संभावना
निहित है किन्तु विम्ब-विधान का अर्थ अलंकारों में व्यापक है।

18 देखें अध्याय-6

19 द्रष्टव्य—प्रथम अध्याय में विम्ब और भाव पृ 16

20 वही

21 वही

22 वही

23 वही पृ 29

रीति सिद्धान्त

शब्दों की विशिष्ट रचना या संघटना का नाम रीति है—'विशिष्टादरचना रीतिः'। विशिष्टता में नात्वर्थ है—पदों की रचना में गुणों का निवास 'विशेषो गुणात्मा'। इन प्रकार रीति-सिद्धान्त में गुणों को महत्त्व दिया गया है और गुणों का विस्तार कर समस्त काव्य-प्रपञ्च को उसमें समेटने का प्रयत्न किया गया है। वक्ता, वाच्य, विषय तथा रस का औचित्य रीति के चुनाव में नियामक माना जाता है। इस प्रकार 'रीति' एक प्रकार से आधुनिक 'शैली' शब्द का चावक है, जिसका सम्बन्ध कवि के स्वभाव से है। शैली का सम्बन्ध कविता के वाह्यपक्ष से अधिक है, अतः विम्ब का रीति से कोई मोघा सम्बन्ध नहीं बैठता। विम्ब का सम्बन्ध कल्पना से है, शैली से नहीं। शब्दार्थ-रचना पर ही बन होने से रीति का विम्ब में विशेष महत्त्व नहीं है। नाद-विम्बों में अवश्य पद-रचना का महत्त्व है, जहाँ अनुरणनात्मक ध्वनियों द्वारा ही वातावरण को सम्मूर्तित करने का प्रयत्न रहता है। 'अर्थव्यक्ति' गुण की कल्पना में भी विम्ब की महत्ता को प्रकारान्तर से स्वीकार किया गया है। इसका लक्षण करते हुए वामन कहते हैं, वस्तुस्वभावस्फुटत्वमर्थव्यक्तिः—अर्थात् तृतीया शब्दायोजना अर्थव्यक्ति कहलाती है जो वस्तु को तुरन्त स्पष्ट करदे। यहाँ अवस्था विम्बोत्पादन-क्षमता में ही अभिप्राय है, अन्यथा वामन आदि रीति-मर्मियों का ध्यान काव्य में चित्रान्मकता तथा सन्तर्जन की ओर नहीं था, यह निःसंकोच कह जा सकता है।

वक्रोक्ति-सिद्धान्त

'ध्वन्यालोक' में रहते हुए भी वक्रोक्ति सिद्धान्त की कल्पना कुन्तक की असाधारण प्रतिभा की परिचायक है। 'वक्रोक्तिजीवित' में काव्य की सूक्ष्मतम झाँझें बगुँ से लेकर प्रवचन तक की चारुता का गहराई से विश्लेषण किया गया है। काव्य का उद्देश्य श्रोताओं के हृदय में अनौपचारिक अल्हाद का उन्मीलन है और यह उन्मीलन तभी सिद्ध हो सकता है जब शब्द का प्रयोग शास्त्रादिकों में मान्य अर्थों से दूर हटकर विचित्रतर सम्पन्न होता है। लोक-प्रवहण में शब्दों का प्रयोग किसी न किसी अर्थ में बह हो गया है। इन रूढ़ अर्थों से हमारा परिचय इतना अधिक है कि हमारे लिये उनमें किसी प्रकार का अल्हाद रह नहीं जाता। अतः अप्रचलित प्रकार से स्वतंत्र प्रयोग में ही वैचित्र्य उदपादन की क्षमता शब्दों में हो सकती है—

प्रसिद्धं भागभुङ्क्ष्व यत्र वैचित्र्यनिष्ठम् ।

अन्यथोच्यते सो ऽर्थः सा वक्रोक्तिरुदाहृता ॥

'व्यक्तिविवेक 1-69'

जो आलोचक वक्रोक्ति को चमत्कार का पर्याय मान लेते हैं वे इसके व्यापक तथा महतीय अर्थ को संकीर्ण बना देते हैं। कुन्तक ने महदय के हृदय में आल्हाद-जननी वक्रोक्ति को ही उचित माना है। स्पष्ट है कि रस-भाव से युक्त होने पर ही

वक्रोक्ति आह्लादोपादेय हो सकती है। इस अर्थ में वक्रोक्ति सिद्धांत निम्न व्यापक, अन्तरंग तथा मूढमविवेचना शक्ति का द्योतक है।

विम्ब-सिद्धान्त में भी शब्दों के मूढ प्रयोग से हटकर नए प्रयोगों की बात कही जाती है क्योंकि मूढ शब्दों की विम्बता समाप्त हो जाती है, यह प्रयोग भावोत्कृष्ट के लिए होता है, चमत्कार के लिए नहीं। अतः वक्रोक्ति-सिद्धान्त की मूल भावना विम्ब सिद्धान्त से अलग नहीं है। वक्रोक्ति-सिद्धान्त के अनेक प्रकारों में काव्य विम्ब का रहस्य उद्घाटित हुआ है। विम्ब-विधान के अनेक रूपा का कुन्तक की वक्रताओं में स्पष्ट समावेश है। भाषा-भेद की दृष्टि से भी विम्ब व वक्रोक्ति के भेदों में साम्य है। हिंदी आलोचना की पुस्तकों में निश्चित रूप से ये भेद 'वक्रोक्ति जीवित' से प्रभावित जात होते हैं। विम्ब प्रबंध, प्रकरण, वाक्य व वाक्यांश में स्थित माना गया है। वाक्यांश में क्रिया-विम्ब, विशेषण-विम्ब, सजा विम्ब, वर्ण-विम्ब आदि की चर्चा बराबर देने को मिलती है। हमारे विचार से ये भेद क्रिया-वैचित्र्य, विशेषण वैचित्र्य, पर्यायवचना आदि से प्रभावित होकर किये गये हैं। जैसे कि डा. नगेन्द्र ने प्रबंध-विम्ब व प्रकरण-विम्ब के अन्तर्गत कुन्तक की प्रबंध-वचना व प्रकरणवचना की ही व्याख्या की है।²⁴

विभिन्न प्रकार की वक्रताओं की चान्ता का रहस्य ही यह है कि पर्याय विशेषण लिए आदि के विशेष प्रयोगों से विम्ब अधिक स्पष्ट होते हैं। वक्रोक्ति सिद्धान्त की वक्रता में अंतर्ग्रस्त ही नहीं, विम्ब की स्वीकृति अवश्य है। वैचित्र्य का अर्थ चान्त्वका निरूपण है, जो विम्ब रूप में ही होता है। वक्रता के विभिन्न भेदों में विम्ब की स्थिति पर विचार करना उचित होगा—

वर्णवक्रता—कुन्तक ने सर्वप्रथम वर्णवियोगवक्रता का उल्लेख किया है। उनमें अनुप्रास, यमक आदि का अंतर्भाव हो जाता है। इसमें शीर्षार्थ को प्रावश्यक्यताकर कुन्तक ने चमत्कार-प्रधान अलंकार मात्र से वक्रता को दूर रखा है। वर्णावृत्ति को वे प्रसंगानुकूल व सहज रूप में ही वैचित्र्याघायक मानते हैं 'नानिर्विच-विहिता नाप्यपेगलमुपिता' इस प्रकार श्रुत्यनुकूल व्यंजनों की अनुप्रासमय योजना अभीष्ट रसाद्रेक में सहायक होती है। यथा—जयदेव की निम्न कविता में

नलिननवगननावरिणीलनकामलयसमीरे,

मधुकरनिकरम्वितहोविलकूजितकुजकुटीरे।²⁵

मलय, समीर, मधुकरनिकर एवं कोकिलरूजन का भावमय चित्र ल, र, ज आदि व्यंजनों की श्रृंखला का ही परिणाम है। मधुर ध्वनियों को ऐसी सश्लिष्ट योजना शृंगार-प्रसंगों में अनुकूल विम्ब की सहज आघायक बनती है। अतः वर्ण-वक्रता का श्रोतविम्ब व नाद विम्बों की धारणा में साम्य है।

24 'काव्य विम्ब' पृष्ठ 13-14

25 'गीत गोविंद' विष्णु माधर प्रेम, प्रवर्द्ध, 1949, पृष्ठ-27

विम्बा मक्ता आती है। कुन्तक के अनुसार सरस सादृश्य ही 'उपचार' है—

यन्मूला भरमोन्लेखा रूपकादिरलकृति ।

उपचारप्रधानामौ वक्रता काचिदुच्यते ॥

(वक्रोक्तिजीवित, 2 14)

सादृश्य जब भाव रस से युक्त होता है तो विम्ब का ही रूप होता है। डॉ० नगेन्द्र ने इसी त्रिवे उपचारवक्रता का विम्बविधान से सम्बन्ध जोड़ते हुए कहा है—'इसमें सन्देह नहीं कि उपचारवक्रता वाच्यकला का अत्यन्त मूल्यवान् उपकरण है। लक्षणा का वैभव मूलतः उपचारवक्रता में ही निहित रहता है। यूरोपीय काव्य-शास्त्र के अनेक अलंकार उपचार के ही आश्रित हैं जैसे विशेषणविपर्यय और मानवीकरण का घमस्कार उपचारवक्रता के अन्तर्गत आता है।' 26 कुन्तक द्वारा प्रस्तुत उपचार-वक्रता के उदाहरणों में विम्ब का सौन्दर्य ही दिखाई देता है यथा—

'श्वोसोत्कम्पनरगिणि स्तनतटे०' आदि उदाहरण में कवि ने स्तनप्रदेश को श्वासजन्य कम्प के द्वारा तरंगित बताया है। वस्तुतः तरंगित होना द्रव पदार्थ का घम है जबकि स्तन-प्रदेश द्रव प्रदार्थ न होकर ठोस मृत पदार्थ है। स्तनप्रदेश को तरंगित बताकर 'भृदुकम्प' को ही दृश्यरूप में कवि उपस्थित करना चाहता है, जिसे कुन्तक ने काव्य में विम्ब-रस से अपरिचित होने के कारण वैचित्र्य ही कह दिया है। अन्तुनिक आलोचना में इसे विशेषणविपर्यय कहा जाता है।

विशेषण-वक्रता—जहाँ कारक या क्रिया में विशेषण के प्रभाव से लावण्य का उन्मेष होता है, वहाँ विशेषण वक्रता होती है। काव्य में सौन्दर्य की स्फूर्ति कभी एक छोटे से विशेषण से इस ढंग से की जाती है कि उसके लिये सम्बन्ध वाक्यों का विन्यास भी समझ नहीं होता। कुन्तक ने कहा है—

स्वमहिम्ना विधीयते येन लोकोत्तराश्रयः ।

रसस्वभावानकारास्तद्विधेय विशेषणम् ॥

(वक्रोक्तिजीवित, 2 57)

अर्थात् विशेषण रस, वस्तुस्वभाव तथा अलंकार का बोधक होना चाहिये। विशेषणविम्ब में भी विशेषण की यही भूमिका रहती है। सचित्र अथवा चित्रात्मक विशेषण वर्णवस्तु के स्वभाव का चित्र प्रस्तुत करने में सहायक होता है, भावमय विशेषण भाव को उद्बुद्ध करने में योग देता है, और विचारप्रधान तर्कमय विशेषण विचार तथा चिन्तन को जगाता है। यदि विशेषण सरस अथवा सचित्र होता है तो उक्ति का सौन्दर्य द्विगुणित हो जाता है। संस्कृत कविता में इस प्रकार के विशेषण मणियों की तरह जड़े हुए मिलते हैं। ये विचार डॉ० नगेन्द्र ने कुन्तक की विशेषण-वक्रता की व्याख्या में प्रकट किये हैं, जिनमें विम्बात्मकता की धारणा की स्पष्ट स्वीकृति है। कुन्तक ने यहाँ अप्रतिखित उदाहरण दिया है—

करान्तरालीनकपोलभित्तिर्वाणोच्छलत्कृणितपत्रलेखा ।

श्रोत्रान्तरे पिण्डितचित्तवृत्तिः शृणोति गीतध्वनिमत्र तन्वी ॥

यहाँ 'तन्वी' के प्रथम दो विशेषण—'हाथों में कपोल को दबाए व 'उमड़ते हुए आँसुओं से दिगड़ी पत्र लेखावली' विम्बात्मक होने के कारण, भाव को उद्बुद्ध करते हुए व अन्तिम विशेषण—'समस्त वृत्तियों को कान में समेटे' प्रत्यक्षरूप से भावाभिव्यंजना करता हुआ रस-परिपाक में सहायक है। इस प्रकार विम्ब का शब्दतः उल्लेख न होकर भी यहाँ विम्ब-सौन्दर्य का ही उद्घाटन है।

यहाँ एक बात और मानने आती है—वक्ता की व्याख्या हो, ध्वनि की या विम्ब की, भाषागत दृष्टि से उसे विशेषण या क्रिया आदि शब्दों में स्थित कहना बाह्योपचार मात्र है, जिस कथन-सौन्दर्य का हम अनुभव करते हैं वह तो गुण रूप ही होता है। उन्ने वाक्य में प्रकट किया जाता है, या 'तिङन्त' क्रिया में या 'मुवन्त' विशेषण आदि में—इसका तो कोई महत्त्व नहीं है।

संवृति-वक्ता—इसका वैचित्र्य स्वयं विम्बों को जन्म देता है। विम्बवाद में एक ही शब्द पूरा चित्र गाने ला सकता है। संवृतिवक्ता में अनिश्चयवाचक सर्वनाम में अनेक चित्रों को उद्बुद्ध करने की सामर्थ्य खोजी गई है। जहाँ अनिर्वचनीयता, अमंगल या अत्यन्त सुकुमारता के कारण स्पष्ट कथन को छिपाकर सर्वनाम का प्रयोग किया जाता है वहाँ संवृतिवक्ता होती है। कुन्तक ने यहाँ जो उदाहरण लिये हैं, वे उत्कृष्ट विम्बविधान के नमूने हैं। यथा—

दर्पणे च परिभोगदर्शिनी पृष्ठतः प्रणयिनो निवेदुषः ।

वीक्ष्य विम्बमनुविम्बमात्मनः कानि कानि न चकार लज्जया ॥

(कुमार 8.11)

यहाँ शिव के प्रतिविम्ब को अपने विम्ब के साथ दर्पण में देखने पर लज्जा-वश पार्वती की जो चेष्टाएँ हाती हैं वे इतनी मुकुमार हैं कि वर्णन द्वारा उनका साँकुमार्य नष्ट हो जाता। इस कला-मर्म को समझकर कालिदास ने उनका वर्णन करने का असफल प्रयास नहीं किया, वरन् 'कानि कानि' सर्वनाम द्वारा संवृत कर उन्हें पाठक की विम्बविधायक शक्ति पर छोड़ दिया है। इस 'कानि कानि' से पाठक के हृदय में स्वच्छन्द विम्ब (अनुभाव) अवश्य जन्म लेते हैं।

लिंगवक्ता—इस की मार्यकता भी इसी में है कि विशेष वर्णन में विशेष लिंग ही आवश्यक विम्ब की मृष्टि कर रसानुभूति का पोषक होता है। यथा—'अभिज्ञान-शाकुन्तलम्' में शकुन्तला के विदा के अवसर पर—

उद्गलितदर्भकवला मृग्यः परित्यक्तनर्तना मयूर्यः ।

अपमृपपाण्डुपत्राणि मुचन्त्यश्रूणीव लताः ॥

(अभि. 4.12)

पद्य में कवि ने मृग, मयूर या वृक्षादि का उल्लेख न करके स्त्रीलिंग मृगी,

मयूरी व ततादि के विम्ब दिये हैं, जो प्रस्तुत विषय के लिये अधिक उपयुक्त हैं । वे नारी-जनोचित कातर स्वभाव, महानुभूति, दया आदि के भावों को भलीभाँति व्यञ्जित कर करणरस के परिपाक में सहायक है । इसी प्रकार कुत्तक ने 'रघुवश' से उदाहरण दिया है, जहाँ विरही राम के प्रति मृगियों व लताओं की महानुभूति का वर्णन है, मृगों व वृक्षों का नहीं ।²⁷

त्रियावक्रता में धातु पर आश्रित त्रिया में विम्बात्मकता का विश्लेषण किया गया है जैसे निम्न उदाहरण में त्रिया में वैचित्र्य विम्ब के कारण ही है—

श्रीहारमेन रहमि स्मितपूवमिन्दो—

ल्लेखा विवृष्य विनिवध्य च मुग्धिनंगीयां

किं शोभिताहमनयेति शशाकमौले,

पृष्टस्य पानु परिचुम्बनमुत्तर व ॥

(वक्रोक्तिजीवित, उदाहरण 1-81)

पार्वती परिहास में चन्द्रलेखा को शिव के मस्तक में धींचकर अपने मस्तक पर बाँध लेती है, और पूछती है कि 'क्या मैं इसमें सुन्दर लगती हूँ' । उत्तर के रूप में शिव पार्वती का मस्तक चूम लेते हैं । इसकी व्याख्या में कुत्तक कहते हैं—'अत्र चुम्बनश्रयतिरेकेण भगवता तथा विघलोकोत्तर गौरीशोभानिशयाभिमान न केनचित् क्रियात्तरेण कर्तुं पार्यत इति क्रियावैचित्र्यनिबन्धन वशभावभावहति' । प्रशंसा के रूप में यदि शिव कोई वाक्य कहते तो उसमें लोकोत्तर सौन्दर्य की अभिव्यक्ति उतनी तीव्र न हो पाती । 'परिचुम्बन' प्रशंसा करने का एक मूल, इन्द्रियगम्य रूप है, यह विम्ब ही यहाँ काव्यसौन्दर्य का कारण है । इसी प्रकार कुत्तक द्वारा प्रस्तुत 'स दहतु दुग्निं शाम्भवो व शरानि' य, अग्नि द्वारा काष्ठों के लिये प्रयुक्त होने वाली दहन रूप त्रिया का पापरूप प्रभूत वस्तु के लिये प्रयोग विम्बा-धायक है ।

पदपरार्धवक्रता में कला-वैचित्र्य, कारक-वैचित्र्य, वचन-वक्रता, पुरुष-वक्रता उपग्रह वक्रता, प्रत्यय-वक्रता का समावेश है । विस्तारमय में इन सबकी विवेचना अब अनावश्यक है । इनमें बहुतों विम्ब ही वैचित्र्य का साधक रहता है । कुत्तक विम्ब से अपरिचित होने के कारण 'किमपि वैचित्र्यम् "कामपि शोभाम्" 'अपूत चमत्कार' आदि शब्दों से अपनी धारणा को अभिव्यक्त करने रहे हैं ।

वाक्य-वक्रता—अथवा वस्तुवक्रता के कुत्तक ने दो भेद किये हैं (1) महजा, (2) आहार्या । कुछ वस्तुएँ स्वभावतः इतनी सुन्दर होती हैं कि उनके स्वरूप स्वभाव व त्रियाओं आदि का सहज वर्णन ही महदय काचित्तहारक बन जाता है ।

27 त्व रक्षमा भीह यतोऽनीता त मार्गमता कृपया लता में ।

अदर्शयन् वक्तुमशक्नुवत्य शाखाभिरावजितपल्लवाभि ॥

स्वाभाव-रमणीय वस्तुओं का सरस वर्णन स्वभावोक्ति अलंकार कहा गया है। कुन्तक स्वाभावोक्ति को अलंकार ही मानते हैं और इसे सहज-वस्तु-वक्रता कहते हैं। 'ग्राह्यवक्रता' के अन्तर्गत कुन्तक कल्पना द्वारा स्पष्ट सादृश्यमूलक अलंकारों का समावेश करते हैं। विम्ब-विधान में भी सहज स्वाभाविकता व कल्पना की दृष्टि से विम्ब के दो भेद किये गये हैं (1) लक्षित विम्ब (2) उपलक्षित विम्ब। लक्षित विम्ब-विधान सहजवस्तुवक्रता से पूर्णतः मिलता है। आधुनिक विम्बवादी प्रस्तुत का सचित्र वर्णन करने वाले लक्षित विम्ब को ही वास्तविक विम्ब मानते हैं। आलम्बनगत विभवादिक का सचित्र वर्णन रहस्युष्टि के लिये आवश्यक है। उपलक्षित विम्ब में सादृश्य के आधार पर परोक्ष रूप से भावों को तीव्रता प्रदान की जाती है। स्पष्ट है कि सहज वक्रताव ग्राह्य-वक्रता-सहजविम्ब व अलंकृत-विम्ब के तुल्य है लक्षित व उपलक्षितविम्बों के लिये इन शब्दों का प्रयोग भी आलोचकों ने किया है।

प्रकरण-वक्रता व प्रबन्ध-वक्रता—कुन्तक ने प्रकरणगत वैचित्र्य व 'प्रबन्धगत वैचित्र्य' के अनेक प्रकार बतलाए हैं। प्राचीन कथा में मूल को आघात न पहुँचाते हुए नवीन कल्पना उत्थान—जैसे 'रघुवंश' में कालिदास द्वारा 'कल्पित' रघु और कोत्स का प्रकरण' अविद्यमान नवीन प्रकरण की कल्पना—जैसे 'शाकुन्तलम्' में दुर्वास के शाप की कल्पना प्रकरणावक्रता के उदाहरण हैं। विम्बसिद्धान्त में इस प्रकार की कल्पना को प्रकरण-विम्ब से अभिहित किया गया है। डा. नगेन्द्र ने कुन्तक के उपर्युक्त उदाहरणों को लेकर 'प्रकरण-विम्ब' व 'प्रबन्ध-विम्ब' की व्याख्या की है। यह इसी शोध-प्रबन्ध में अन्यत्र स्पष्ट किया जा चुका है।

इस प्रकार यह सिद्ध हो जाता है कि कुन्तक के 'वक्त्रकविष्यापार' में जिन प्रणालियों का उल्लेख है, उनमें विम्ब शब्द का स्पष्ट प्रयोग न होने पर भी विम्ब की धारणा स्पष्ट निहित है। विम्बविधान के अनेक रूप शब्द-भेद के साथ 'वक्रोक्ति जीवित' में प्राप्त हो जाते हैं। विम्ब-विधान का ही एक वृहत्तर रूप वक्रोक्ति-सिद्धान्त है। किन्तु वक्रता का वर्णन करते समय कुन्तक की दृष्टि केवल चित्रात्मकता पर ही ऐसा नहीं मानना चाहिये।

ध्वनि सिद्धान्त

ध्वनि सिद्धान्त का प्रतिपादन आनन्दवर्धनाचार्य ने किया। यह सिद्धान्त बड़ा व्यापक है। इसने काव्य से सम्बन्ध रखने वाले समस्त सिद्धान्तों का तत्त्व समेट लिया। व्याकरण का स्फोटवाद इनके मूल में है। रसध्वनि, अलंकारध्वनि आदि के रूप में अन्य प्रमुख सिद्धान्तों की मूल बातें भी इसमें समाविष्ट हैं। ध्वनि सिद्धान्त से विम्ब का घनिष्ठ सम्बन्ध है। ध्वनि काव्य की परिभाषा करते हुए आनन्दवर्धनाचार्य ने कहा है—

यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वार्थी ।

व्यङ्क्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति मूरिभिः कथितः ॥

जहाँ शब्द और अर्थ अपने स्वरूप को गुणीभूत कर उस अर्थ को अभिव्यक्त करते हैं, जो काव्य का परम रहस्य है। यदि ये शब्द और अर्थ सचित्र हो तो उनमें जो व्यञ्जना की जाएगी, बिम्ब कहलायेगी। ध्वनि में बिम्ब का मूल भेद यही है कि ध्वनि के मूल शब्दाद्य में चित्रात्मकता की शक्ति नहीं है, यद्यपि प्रायः चित्रात्मकता रहने पर ही व्यङ्ग्य काव्य में सौन्दर्य आता है।

लक्षणा व बिम्ब-ध्वनि सिद्धान्त शब्दशक्तियों पर आधारित है। इनमें लक्षणा तथा व्यञ्जना से बिम्ब का सीधा सम्बन्ध है। लक्षणा और व्यञ्जना दोनों बिम्ब-विधान करती हैं। प्रत्येक लक्ष्यार्थ एक प्रकार का बिम्ब होता है। लक्षणा में मूल विधा की सहजक्षमता है। अतः बिम्बविधान इसका स्वाभाविक गुण है। जब हम कहते हैं 'सिर पर कपड़े मढाए हो' तो हम अमूर्त 'निकट्य-भाव' की ही इन्द्रियगम्य रूप में प्रस्तुत करते हैं। 'गगाया घोष' में 'गगाया' से घोष की अति निकटता का भाव उभर आता है। भाषा को चित्रमय बनाने के लिये कवि प्रायः लक्षणा का आश्रय लेते हैं। यथा—'उपदिशति कामिनीना यौवनमद एवकलिनानि' में 'उपदिशति' क्रिया यौवनमद के साथ बाधित होकर प्रकाशन रूप अर्थ को लक्षित करती है। किन्तु इसका प्रयोजन है 'यौवनमद' के अमूर्त भाव को प्रत्यक्ष करना, जो सचेतन क्रिया 'उपदिशति' की सगति से चेतन की भाँति अनुभवगम्य हो जाता है। अथवा 'सामने देना, खड़ा था अस्तिपजर एक' में लक्षणा से अस्तिपजर के बिम्ब द्वारा अमूर्त दुर्बलता की इन्द्रियग्राह्य बना दिया गया है।

गौणी लक्षणा में सादृश्य का आधार होने से स्वतः बिम्बनिर्माण होता है। 'सारोपा' 'साध्यवमाना' के प्रसंग में शब्द की बिम्बविधायिनी शक्ति का ही विवेचन मिलता है। ये दोनों स्थितियाँ रूपक व रूपकातिशयोक्ति अलंकार की मूल हैं, जिनमें प्रायः बिम्ब बनते हैं।

तथापि लक्षणा और बिम्ब पर्याय नहीं हैं। अतः बिम्ब में मूर्तता होना आवश्यक है, लक्षणा अमूर्त भी हो सकती है। सधेय में लक्षणा बिम्बविधान का अत्यन्त समर्थ उपकरण है—बिम्ब के निर्माण में उसका प्रायः योग रहता है, परन्तु लक्ष्यार्थ और बिम्ब में ऐक्यत्व नहीं है। बिम्ब बिना लक्षणा के भी रह सकता है।

बिम्ब और व्यञ्जना—व्यञ्जना शक्ति स भी प्रायः बिम्ब-विधान होता है। व्यञ्जना के लिये बिम्ब के माध्यम का प्रयोग किया जाता है। यद्यपि वस्तु की दृश्य रूप में प्रस्तुत करना व्यञ्जना में अनिवार्य नहीं है, वहाँ भाकेतिना में भी काम लिया जाता है। बिम्ब प्रायः व्यङ्ग्य होते हैं। व्यङ्ग्य वैया भी बिम्ब रूप होता है। 'सूर्यास्त हो गया' वाक्य से विभिन्न अंशों जो विभिन्न अर्थ ग्रहण करते हैं, उनके अलग अलग बिम्ब होते हैं जैसे सन्ध्याबदन का बिम्ब, अभिसार का बिम्ब आदि। किन्तु ध्वन्यार्थ सदैव बिम्ब रूप नहीं होता। रिचर्ड्स ने दस बिम्बों

को स्वच्छन्द विम्ब कहा है। निम्नांकित उदाहरणों ने व्यंजना व विम्ब का सम्बन्ध स्पष्ट देखा जा सकता है—

तुदयनाग्रभनाः श्वधूर्मा गृहमरे सकले ।

क्षरमात्रं यदि सन्ध्यायां भवति वा न वा भवति विश्रामः ॥

व्यंजना का यह प्रसिद्ध उदाहरण किसी स्पष्ट विम्ब पर आधारित नहीं है। इसके विपरीत 'एवमादिनि देवर्षी' आदि पूर्वोक्त उदाहरण में व्यंजना स्पष्ट व सुन्दर विम्ब पर आधारित है। अतः यह स्पष्ट हुआ कि व्यंजना विम्बात्मक होती है पर सर्वत्र नहीं। इसी प्रकार विम्ब ने जब विवरणात्मक जाली में प्रकृति आदि का वर्णन रहता है, अग्निवा ही प्रधान रहती है, व्यंजना नहीं।

स्फोट और विम्ब—ध्वनि का जो मूल आधार है स्फोट सिद्धान्त उनको कल्पना विम्ब की मूल कल्पना में पर्याप्त मिलती जुलती है। स्फोट का अर्थ है 'स्फुटति अर्थ यस्मात् स स्फोटः।' इसको कल्पना पदार्थ के सम्बन्ध में की गई है। पद वर्णों का समूह होता है। उसमें पूर्व पूर्ववर्णानुभवजनित संस्कार से महकृत अन्त्यवर्ण के स्वर्ण से तिरभूत वर्णों को भी ग्रहण करने वाले एक मानसिक पद की प्रतीति उत्पन्न होती है। इसी का नाम पद स्फोट है। इसी प्रकार पूर्वपूर्वपदानुभव जनित संस्कार महकृत अन्त्यपद ध्वनियों से अनेक पदावगाहिनी जो मानसी वाक्य प्रतीति होती है, वैयाकरण उसे वाक्यस्फोट कहते हैं।²⁸ स्फोट की यह धारणा विम्ब धारणा के समान है। डा. नगेन्द्र के शब्दों में स्फोट की कल्पना विम्ब के मूलन्याय के काफी निकट है। प्रत्येक शब्द के द्वारा-अथवा वाक्य के द्वारा, जो विम्ब स्फुटित होता है वह वैयाकरणों के स्फोट में मिल नहीं है—और प्रत्येक काव्योक्ति के द्वारा जिस काव्यविम्ब की उद्बुद्धि होती है, उनका अन्तर्भाव भारतीय-काव्य-शास्त्र की ध्वनि में अनायान किया जा सकता है।²⁹

ध्वनि के अनेक भेद-प्रभेद, जो वर्ण, पद, पदैकदेश, वाक्य व प्रबन्ध तक की मूल्य चारणाओं का विष्लेषण करते हैं, विम्ब के अनेक भेदों में मिलते हैं। अनेक प्रकार के ध्वनि सौन्दर्य का मूलकारण विम्बात्मकता है। वक्रांति के प्रसंग में इन प्रकार के चालव्यतिरेक का विष्लेषण किया जा चुका है। विस्तार व पुनरुक्ति के भय ने यहाँ उल्लेख करना उचित नहीं होगा। केवल उतना ही कहना है कि जिस विष्लेषण-विषय का उल्लेख विम्बवाद में बारम्बार किया जाता है, उनका संकेत भी ध्वन्यालोक में मिलता है। 'अविवक्षित वाच्य' के 'अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य' प्रभेद में पदप्रकाशता के उदाहरण देने हैं—

28 शब्दार्थ का 'काव्य प्रकाश'—आचार्य विश्वेश्वर की टीका, पृष्ठ 29-30.

29 'काव्यविम्ब', पृष्ठ 43

‘किमिव हि मधुराणां मण्डनं नाकृतिनाम्’ यहाँ व्याख्या है—माधुर्य रस वाचक मधुर शब्द आकृति अथ मे बाधित होकर मर्वातुरजकत्व रूप अर्थ को लक्षित करते हुए अतिशय कमनीयता को व्यक्त करता है। वास्तव में आकृति चक्षु का विषय है और माधुर्य जिह्वा का विषय है। चक्षु-विषय के लिये स्वाद में सम्मिश्रित विशेषण विपर्यय द्वारा बिम्बावाचक है। आधुनिक हिन्दी कविता में विशेषण-विपर्यय का यह चमत्कार खूब लाकप्रिय है। नील-भ्रकार, गीला-मान, सुरीने घघर, नीरव-नयन, नीली-चुप्पी आदि प्रचलित बिम्ब हैं।

ध्वनि-सिद्धान्त की एक मान्यता और बिम्ब के निकटस्थ है। यह निवटता शब्द व वर्ण चमत्कार के बार में है। आनन्दवर्धन सरम वर्णन, मुत्पन्न ध्वयद्गुण शृंगार के प्रसंग में शब्दालंकारो-मुत्पन्न यमक के अति प्रयोग का निषेध करते हैं। शब्दालंकारो को बड़े ‘अपृथग्यत्ननिवृत्य’ रूप में ही मान्यता देते हैं।³⁰ बिम्ब-विधान में भी आपागत आध्विक चमत्कार वाचक माना गया है। रस व भाव का आस्वादन करते समय, पाठक का ध्यान, जो तत्त्व दुमरी आर हटाते हो, वे बिम्ब में भी त्याज्य है।

ध्वनि सिद्धान्त में ‘रस-ध्वनि सव्येष्ट मानी गई है, बिम्ब में भी भाव व सवेग को प्रमुखता दी गई है।

रस सिद्धान्त—काव्य में प्रभाव को महत्त्व देने वाला सिद्धान्त रस-सिद्धान्त है। इसका महत्त्व प्राचीन व नवीन सभी आलोचकों ने स्वीकारा है। रस के प्रथम विवेचक भरत व प्रथम प्रयोक्ता वाल्मीकि है। बिम्ब की रस-सिद्धान्त में निकटता है। बिम्ब के बिना रस-निष्पत्ति असम्भव है। रस में रिम्बात्मकता के महत्त्व को आधुनिक हिन्दी आलोचक रामचन्द्र शुक्ल व डा नगेन्द्र ने स्पष्ट शब्दों में स्वीकारा है।³¹ रस एक अमूर्त एवं सूक्ष्म तत्त्व है। इस सूक्ष्म को अभिव्यक्ति के लिए स्थूल व मूर्त का सहारा लेना पड़ता है। रस को अपनी सूक्ष्मता प्रेषणीय बनाने के लिये मूर्त माध्यमों का प्रयोग करना पड़ता है, यह माध्यम बिम्ब ही है। रस या भाव कथन से प्रकट नहीं होने, वे व्यजित होते हैं। भाव का जन्म मूलतः भी कवि के हृदय में मूर्त अथवा भोचर रूप में होता है, जैसे कौकिल को देखकर ही वाल्मीकि के मन में कर्णा का भाव जन्म लेता है। पाठक भी भाव की उसी प्रकार अनुभूति कर सके, इसके लिए कवि का भी भाव को अभिव्यक्ति मूर्त बनाकर प्रस्तुत करनी हानी है। यह भोचरता बिम्ब द्वारा ही सम्भव है।

30 यथा—रमाक्षिप्ततया यम्य बन्धशक्यक्रिया भवेत् ।

अपृथग्यत्ननिवृत्य सोडलङ्करो ध्वनौ मन ॥ (ध्वन्यालोक 2 16)

31 ‘रसमीमांसा’ डा रामचन्द्र शुक्ल, पृष्ठ 119-120 व 358 एवं ‘काव्य-बिम्ब’ डा नगेन्द्र पृष्ठ 52-53

रस की कल्पना दृश्य-काव्य को ही दृष्टि में रखकर की गई थी। इसका कारण यही है कि नाटक चित्रवत् व इन्द्रियगोचर होता है। इस चित्रवता के कारण ही वामन दृश्य काव्य को श्रेष्ठ बताते हैं। 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' में चित्रवता का महत्त्व स्वीकार करके विम्ब के महत्त्व की स्वीकृति है। यह चित्रात्मकता ही दृश्यकाव्य में रसानुभूति में सहायक होती है। दृश्यकाव्य में हम वस्तु का अपनी स्थूल इन्द्रियों से प्रत्यक्ष अनुभव करते हैं, अर्थात् आँख, कान, नाक से देखते, सुनते व सूँघते हैं। श्रव्यकाव्य में यह प्रत्यक्षीकरण स्थूल इन्द्रियों से न होकर सूक्ष्म इन्द्रियों से होता है। यदि सही चित्रात्मकता श्रव्यकाव्य में उत्पन्न कर दी जाये तो वहाँ भी रसानुभूति हो सकती है। यह चित्रात्मकता ही विम्बविधान है।

रस-सिद्धान्त में विम्ब शब्द का, यद्यपि, उल्लेख नहीं है, किन्तु, प्रत्यक्षीकरण, 'मानस-साक्षात्कार' आदि शब्दों से उसकी आवश्यकता का अनुभव किया गया है। आचार्य अभिनवगुप्त ने विम्ब समृद्ध 'ग्रीवाभंगाभिरामम्' का उद्धरण देते हुए कहा है—

'तस्य च ग्रीवाभंगाभिरामम्—इत्यादि वाक्येभ्यो वाक्यार्थ-प्रतिपत्तेरनन्तरं मानसी साक्षात्कारात्मिका प्रतीतिरुपजायते।'³²

रसानुभूति में विम्बात्मकता की आवश्यकता को सभी आलोचक स्वीकार करते हैं। भट्टनाथ ने श्रव्यकाव्य में प्रत्यक्षवता के गुण को बड़ा आवश्यक माना है।³³ कुशल कवि अपने वर्णन के माध्यम से सहृदय के सम्मुख मानो चित्र ही उपस्थित करता है अतएव नाट्य जैसी चित्रमयता होने पर काव्य में रसोद्बोध सम्भव हो सकता है। यही कारण है कि रससिद्ध कवि वाल्मीकि, कालिदास, वाणभट्ट आदि की रचनाएँ मुन्दर विम्बों से भरी पड़ी हैं। रस और विम्ब का यह सम्बन्ध एक उदाहरण द्वारा और स्पष्ट देखा जा सकता है। 'ध्वन्यालोक' के 'चतुर्थोद्योत' में दो समानार्थक श्लोक प्रस्तुत किये गये हैं—

(1) एवं वादिनि देवर्षी पितुरधोमुखी,
लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती ॥

(कु. म. 6*84)

(2) कृते वरकथा ऽऽ नापे कुमार्यः पुलकोद्गमैः ।

सूचयन्ति स्पृहामन्तर्लज्जयाऽवनताननाः ॥

(प्राचीन श्लोक)

इन दोनों पद्यों में रसभाव की दृष्टि से पर्याप्त अन्तर है, यद्यपि अर्थ एक ही है। आनन्दवर्धनाचार्य कहते हैं—अत्रश्लोके (द्वितीये) स्पृहानलज्जयोः शब्दवाच्यत्वेन

32. 'अभिनव-भारती' अभिनवगुप्त, पृष्ठ 279

33. पृष्ठ 9 पर भट्टनाथ की उक्ति द्रष्टव्य

तथा न चमत्कारिता यथापूर्वश्लोके पितृपाशवस्थितिपूर्वकलोताकमलदलाकलन-
व्याजक वदननयनलक्षणानुभावमुखेन व्यग्यमानयोगिति ध्वनियोगेन तस्यापूराद्वैक-
त्वमवमेयम् ।'

इन दोनों श्लोकों में प्रथम में सुन्दर ध्वनि व दूसरे में स्वशब्दवाच्यत्वं रूप दोष का कारण विम्ब की सत्ता और उसका अभाव है । प्रथम श्लोक में लज्जा, सकोच, प्रमत्तता आदि का वर्णन विम्ब रूप में किया गया है, दूसरे में शब्दों में । इसके अतिरिक्त दूसरे श्लोक में सामान्य रूप से कवियों का उल्लेख होने से विम्ब नहीं बनता, क्योंकि विम्ब बनता सदा विशेष का ही होता है, सामान्य का नहीं । भाव व रस की सिद्धि हेतु विम्ब की आवश्यकता इस उदाहरण से स्पष्ट हो जाती है । यत् कह सकते हैं कि "यदि रस साध्य है तो विम्ब उसका साधन, वाक्यात्मक विम्ब किसी भी कविता की वह अन्त शक्ति है जिसके कारण रसनिष्पत्ति एवं रसास्वाद समभव हो पाना है और रसास्वादन की प्रक्रिया पूर्ण हो पाती है ।"

रसपरिपूर्ण कोई भी स्थल हम लेकर देखें तो यह तथ्य सामने आया कि विम्ब वहाँ अभाव विद्यमान है । रसों के उदाहरण रूप में प्रस्तुत प्रसिद्ध काव्य शास्त्रियों के ग्रंथों में यह लेकर देखें तो ज्ञात होगा कि विभाव अनुभाव-व्यभिचारी का प्रयोग विम्ब रूप ही होता है । यथा-मम्मट व विश्वनाथ द्वारा उद्धृत मयोक शृंगार के निम्न उद्धरण को लें—

शून्य वामगृह विलोक्य शयनादुत्थाय किञ्चिच्छनं
निद्राव्याजमुपागतस्य सुचिर निर्वर्णं पत्युर्भुक्षम् ।
विस्मय परिचुम्ब्य जातपुलकामालोक्य गण्डस्थलीम्
लज्जानम्रमुखी प्रियेण हसता बाला चिर चुम्बिता ॥

(प्रमस्व-शतक, उद्धृत काव्यप्रकाश उदा 30)

यहाँ शृंगार का सुन्दर दृश्य प्रस्तुत किया गया है, जिसमें आलम्बन, उद्दीपन अनुभाव, संचारिभाव मिलकर एक सुन्दर शृंगार-विम्ब में परिणत हो रहे हैं । अथवा बीभत्स के निम्न उद्धरण में—

उत्कृत्योत्कृत्य कृति प्रथममथ पृथुलेघभूमापि मासा-
यसस्फिकृष्टपिण्डाद्यवसुतभापुषपूतीनि जग्ध्वा ।
भार्तं पर्यस्तनेत्र प्रकटितदशनं प्रेतरक करका-
दकस्यादिमिमस्य स्थपुटगतमपि क्रयमव्ययमिति ।

(मालनीमाधव 5/16)

सहृदय सामाजिक के स्थायिभाव जुगुप्सा को ज्ञान के सचित्र वर्णन द्वारा ही उद्बुद्ध किया गया है। इस विम्बत्मकता के कारण ही वीभत्स की रसानुभूति हो रही है।

अब हम संक्षेप में विभाव, अनुभाव आदि में विम्ब की सत्ता को पृथक्-पृथक् रूप में देखने का प्रयास करते हैं—

विभाव—आलम्बन व उद्दीपन दोनों ही विम्ब के निकट हैं। आलम्बन विभाव तो चित्रमय रूप में ही प्रस्तुत करना होता है डा. रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में, 'रस के संयोजक जो विभाव आदि हैं, वे ही कल्पना के प्रबल क्षेत्र हैं। विभाव वस्तु चित्रमय होती है। अतः जहाँ वह वस्तु श्रोता या पाठक के भावों का आलम्बन होती है वहाँ उसका अकेला पूर्ण चित्रण ही काव्य कहलाने में पूर्ण समर्थ हो सकता है। विभाव का मुख्य प्रयोजन विशिष्ट ज्ञान कराना है। वह सामान्य वस्तु को विशेष बनाकर, पाठक या श्रोता के भावों का आलम्बन बनाता है। सामान्य का यह विशिष्टत्व विम्ब द्वारा ही प्रतिपादित होता है'।³⁵ कालिदास व वाल्मीकि के प्रकृति-वर्णन जहाँ आलम्बनरूप में हुए हैं, विम्बात्मक होने के कारण ही रसात्मकता से युक्त हैं। नायक-नायिका का प्रस्तुतीकरण भी सचित्र रूप में होने पर ही पाठकों की भावनाओं का आलम्बन बनाता है। अर्थात् ऐना देखा जाता है कि यदि आलम्बनगत नायिका या नायक का वर्णन सुन्दर विम्ब-रूप में किया जाय तो अकेला विभाव भी रस की सिद्धि में सहायक हो सकता है।

मम्मट और विश्वनाथ दोनों ने यह प्रश्न उठाया है कि यदि विभाव अनुभाव और व्यभिचारी भावों के सम्मिलन से ही रसोत्पत्ति होती है, तो उनमें से एक के अथवा दो के ही होने पर रसोत्पत्ति कैसे हो सकती है? विश्वनाथ 'मालविकाग्निमित्रम्' से आलम्बनरूप विभाव भागविका का निम्न चित्र इस मन्त्रध्वनि में उद्धृत करते हैं—

दीर्घाक्षं शरदिन्दुकान्तिवदनं बाहू नृतावसंसोः

संक्षिप्तं निविहोन्नतस्तनमुरः पाङ्ग्वे प्रमृष्टे डव ।

मध्यः पाणिमितो नितम्बिजवनं पादावुद्व्यागुनी

छन्दो नर्तापतुमर्थव मनसः मृष्टं तथास्या वपुः ॥

यहाँ मालविका के प्रेमी अग्निमित्र ने अपनी आँखों में उसे हुए रूप को मानो ज्यों की त्यों पाठक के नेत्रों में उतार दिया है। यहाँ एक मात्र आलम्बन विभाव का वर्णन रसोद्बोध में कैसे समर्थ हो गया? जबकि रस विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी के संयोग से निष्पन्न होता है। विश्वनाथ ने इस प्रश्न का समाधान दिया है

‘कटित्यन्यसमाश्लेषे’ किं यहाँ ‘अग्निमित्र के नेत्रविस्फार’ आदि अनुभाव और श्रोत्र्युक्त आदि व्यभिचारी भावों का शीघ्र समाप्ति हो जाता है अर्थात् पाठक स्वयं कल्पना कर लेता है। प्रस्तुत लेखिका के मत से यह कोई उचित समाप्ति नहीं है। यदि अर्थ का समाक्षेप स्वयं हो जावे तो अन्य स्थानों पर भी उनके वर्णन का क्या श्रोचित्य है? वस्तुतः यहाँ केवल विभाव का वर्णन भी, जो रसास्वाद कराने में समर्थ हुआ है, उसका कारण वर्णन की सुन्दर विभवात्मकता है। मम्मट ने भी यहाँ अनुभाव-भाव के वर्णन व व्यभिचारी मात्र के वर्णन के जो उद्धरण दिये हैं व भी सचित्र भाषा में होने के कारण स्पष्ट चित्रों की सृष्टि करने वाले हैं और विश्वात्मकता के कारण ही पाठक को रसमग्न कर देते हैं।

अन कह सकते हैं कि विभाव आदि का वर्णन जब स्पष्ट व भावमय चित्रों में प्रस्तुत किया जाता है तो वह अकेला भी रससृष्टि में समर्थ हो सकता है।

उद्दीपन—इसके अन्तर्गत भूयत देशकाल व भालम्बन की चेष्टाएँ आती हैं। भालम्बन के हाव, भाव, गुण आदि का वर्णन तो भालम्बन के साथ ही अभिन्न रूप में हो जाता है। वस्तुतः तदर्थ रूप देश काल आदि प्रकृति व परिस्थिति का चित्रण ही उद्दीपन का यथार्थ रूप है। उद्दीपन का वर्णन अधिकांश में विभवात्मक होता है। उसके अन्तर्गत रूप, रस, गंध आदि के सुन्दर उद्दीपन चित्र उपस्थित रहते हैं, जो भावोत्कर्ष करने वाले तो होते ही हैं, चित्रयम में भी युक्त रहते हैं। ‘कुमारसमव’ के तृतीय सर्ग का वसन्त वर्णन इसी प्रकार का है। विश्वनाथ का निम्न, उद्दीपन विभाव रूप में प्रस्तुत, प्रकृति दृश्य भी मूलतः से समृद्ध है—

करमुदयमहीधरस्तनाग्रे गलिततम पटभालके निवेशः ।

विकसितकुमुदक्षणा विचुम्बत्ययममरेशशिखो मूल मुखागु ॥

यहाँ पूर्वदिशा में उदित चन्द्र की पूर्व दिशा रूपी नायिका से प्रेमरत्न नायक के रूप में प्रस्तुत किया गया है। भाल को पुष्ट करने के लिये ‘करमुदय’ ‘गलिततम’ व ‘विकसित’ आदि तीन अवान्तर चित्र और प्रस्तुत किये गये हैं। कुल मिलाकर यह शृंगार का उद्दीपक चित्र है।

उद्दीपन सर्वत्र विश्व रूप में हो यह आवश्यक नहीं है। यह संकेत रूप में भी हो सकता है। यथा—रोद्र रस में शत्रु के वाक्य ही परम उद्दीपक का काम किया करते हैं।

अनुभाव—आश्रय के हृदयस्थ भावों के व्यक्त रूप अनुभाव कहलाते हैं। ये महोदय की उम्र भाव का विशेष भावन कराने हैं ‘अनुभावों विकारस्तु भावमसूचनात्मक’ भावन कराने का तात्पर्य है—साक्षात्कार कराना।

इस प्रकार अनुभाव अमृत अनुभूत भावों के व्यक्त मूल स्वरूप हैं। विश्व भी अमृत भाव का मूल स्वरूप होता है। अतः इस दोनों का घनिष्ठ सम्बन्ध है। अन्त-काव्य

में यदि अनुभावों को विम्ब रूप न प्रस्तुत किया जाय, तो शब्दों से कहना पड़ता है, और यह 'स्वशब्दवाच्यत्व' दोष बन जाता है तथा रस-सिद्धि में बाधक होता है। आगे कालिदास के भावात्मक विम्बों में इनके उदाहरण देखे जा सकते हैं।

व्यभिचारी भाव—रस-सिद्धि में समय-समय पर उदितस्त होने वाले अस्थिर भावों को व्यभिचारी कहा जाता है। इनका वर्णन भी काव्य में अन्य भावों की भाँति विम्ब रूप में ही मान्य है। यथा देव्य संचारी का यह वर्णन—

वृद्धोऽन्वः पतिरेप मंचकगतः स्यूगवशेपं गृहं

कालोऽम्भरणं जलागमः कुशलिनी वत्सस्य वार्तापिनो ।

यत्नात्साचेततेलविन्दुघटिका भग्नेति पर्याकुला

दृष्ट्वा गर्भभरालसां निजवधूं श्वश्रूश्चिरं रोदिति ॥³⁶

यहाँ पुत्रवधू की चिन्ता से दुःखी सास की दीनता का चित्रण अकेले-अकेले विम्ब के माध्यम से ही किया गया है।

इसी प्रकार भाव, भावोदय, भावसन्धि आदि सदैव विम्बों से व्यंजित होते हैं, यह कालिदास के विम्बों की व्याख्या में स्पष्ट किया जायेगा। विम्ब की परिभाषा में स्पष्ट किया गया है कि विम्ब भाव से जन्म ग्रहण करता है। विम्ब का अनिवार्य तत्त्व भाव है। रस में भी भाव की सत्ता अनेक प्रकार से विद्यमान है। इसलिये रस की सत्ता में विम्ब अनिवार्य रूप से उपस्थित हो जाता है।

श्रीचित्य सिद्धान्त

श्रीचित्य बड़ा व्यापक तत्त्व है, इसका जीवन के हर क्षेत्र में महत्त्व है। क्षेमेन्द्र की सम्मति में रससिद्ध काव्य का स्थिर जीवन श्रीचित्य ही होता है—

'श्रीचित्य रससिद्धस्य स्थिर काव्यस्य जीवितम्। इस प्रकार उनकी सम्मति में रस ही काव्य का सिद्ध है, श्रीचित्य की उसमें आवश्यकता है। श्रीचित्य ध्वनि, वक्रोक्ति की भाँति कोई पृथक् सिद्धान्त नहीं है। जैसे रस, अलंकार आदि में श्रीचित्य की आवश्यकता है, विम्ब में भी श्रीचित्य गुण अनिवार्य है। श्रीचित्य-भेदों में परिगणित पद वाक्य अलंकार, क्रिया, कारक, लिंग, वचन, विशेषण आदि अनेक प्रकार के श्रीचित्य का मर्म यही है कि इस श्रीचित्य से प्रस्तुत का विम्ब सम्यक् स्पष्ट हो सके।

अन्त में हम कह सकते हैं कि यद्यपि भारतीय आलोचना में आलोचकों की दृष्टि सीधी मूर्तता पर नहीं रही किन्तु अप्रत्यक्ष रूप से विम्ब के महत्त्व को आलोचना में स्वीकार किया गया है। ध्वनि, वक्रोक्ति में इसकी संभावना निहित

है व रम-सिद्धान्त काव्य में विम्बात्मकता पर ही आश्रित है। इस प्रकार विम्ब सिद्धान्त कोई एवदम नया सिद्धान्त नहीं है। प्राच्य और पाश्चात्य मनीषाएँ कहीं न कहीं परम्परा टकराती ही हैं। विम्ब काव्य का एक प्रमुख तत्त्व है जो देश, काल और जाति की सीमाओं से मुक्त काव्य में प्राण प्रतिष्ठा का कारण रहा है।'

संस्कृत कवियों की समीक्षा में विम्ब-सिद्धान्त को अभी तक विस्तृत आधार नहीं बनाया गया है। नया विषय होने के कारण प्रथम व द्वितीय अध्याय में इस सिद्धान्त को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया गया। इस ग्रन्थ का मुख्य प्रतिपद्य कवि कालिदाम के विम्बों की विवेचना है जिनका अध्ययन स्रोतो, मवदनाओं, भावों एवं शिल्प साधनों के आधार पर अगले अध्यायों में प्रस्तुत किया जायेगा।



3

कालिदास के विम्बों के स्रोत—प्राकृतिक क्षेत्र

वर्ण्य-विषय के सार्थक अभिव्यंजन के लिये कवि विम्बों का प्रयोग करता है। साहित्य-सर्जना में विम्ब-विधान का स्वरूप बहुत कुछ कवि या लेखक के अपने व्यक्तित्व पर निर्भर करता है। इस प्रकार विम्ब कवि के व्यक्तित्व के प्रकाशक है। कवि उन्हीं वस्तुओं को विम्ब, उपमान या सादृश्य आदि के लिये प्रस्तुत करता है, जिनसे वह जीवन में प्रभावित हुआ है। अतः विम्ब के स्रोतों के अन्वय पर कवि के प्रिय विषय जाने जा सकते हैं। कथानक के बन्धन में बंधा होने पर भी कवि उन वस्तुओं या दृश्यों के वर्णन का अवसर निकाल लेता है, जो उसे बहुत प्रभावित करते हैं। अप्रस्तुत विम्बों के रूप में तो जाने-अनजाने कवि के अन्तर्भूत में बँटे सस्मरण, अनुभव प्रकाश पाते ही रहते हैं।

कालिदास का विम्ब-ग्रहण क्षेत्र अत्यन्त विशाल है। उन्होंने जिन वस्तुओं को विम्ब का विषय बनाया है, उनको मुद्रिणा के लिये दो वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—

(क) प्रकृति

(ख) मानव-जीवन

विम्ब के स्रोतों का अध्ययन एक ही अध्याय में करना समीचीन रहता, किन्तु कालिदास के विम्ब-विधान का प्राकृतिक क्षेत्र ही अति विस्तृत है। एक ही अध्याय में सभी स्रोतों को रखने से अध्याय का आकार बहुत बड़ा हो जाता। अतः स्रोतों को दो अध्यायों में रखा गया है। तृतीय अध्याय में प्राकृतिक व वस्तुस्थिति अध्याय में शेष स्रोतों का विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है। अतः इस अध्याय में कालिदास के प्रकृति-मन्वन्धी विम्बों की समीक्षा का प्रयास किया जायेगा।

प्रकृति के अनन्य प्रेमी होने के कारण कालिदास ने विम्ब-योजना में सबसे बड़ा आधार प्राकृतिक उपादानों का ही लिया है। अध्ययन की मुद्रिणा के लिये प्राकृतिक विम्बों में उपात्त वस्तुओं को निम्न वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—

(1) ऋतु और ऋतु

(2) जलीय

(3) आकाशीय

(4) पार्थिव

- (5) वायव्य
- (6) तैजस
- (7) पशु-पक्षी य अय जन्तु
- (8) अय सोत

इन वर्गों के अंतर्गत पहले सूचीकृत वस्तुओं के प्रत्यक्ष विम्ब तत्पश्चात् अप्रत्यक्ष (सादृश्य पर आधारित) विम्बों का विवर्णन किया जायेगा।

ऋतु और वेला

कालिदास के विम्बों की विशेषता उनकी मश्लिष्टता है। वे जो भी चित्र खींचने हैं आसपास के समस्त परिवेश को लेकर। अतः परिवेश के विस्तार को दृष्टिगत रखते हुए सर्वप्रथम ऋतु एवं काल—प्रातः मध्याह्न, रात्रि आदि के विम्बों का विवर्णन उचित होगा। ऋतु वर्णन में ऋतु विशेष के प्रातः, माय, पशु-पक्षी सर-मरिचा, पुष्प-वृक्षादि अनेक वर्गों का प्रसंग से वर्णन आया एक उनके विम्ब भी आयेगे। अतः सर्वप्रथम ऋतु-ऋतुओं के विम्ब लेते हैं।

भारत में सभी ऋतुओं का राज है। ऋतु परिवर्तित होती ऋतुओं में प्रकृति नदी का पल-पर परिवर्तित स्वरूप कालिदास ने सूक्ष्म दृष्टि से देखा है और तदनुसार ही प्रत्येक सूक्ष्म विवरण के साथ उसका विम्बव्याही वर्णन किया है। सभी ऋतुओं के सुन्दर विम्ब कालिदास की रचनाओं में मिल जाते हैं। 'ऋतुमहार' तो ऋतु-श्रीमा का ही अद्भुत गान है। यहाँ कवि ने अनुसार श्रीधर्म से ही प्रारम्भ करत है।

श्रीधर्म—कालिदास ने श्रीधर्म का वर्णन विम्बार से किया है। जिसमें बुद्ध वर्णन तो विम्ब विधान के उत्कृष्ट नमूने हैं। 'ऋतुमहार' में कवि श्रीधर्म के आविर्भाव से प्रारम्भ कर दादागिनी का वर्णन करते हुए श्रीधर्म के चरम अमहनीय रूप से समाप्त करते हैं। सूर्य ऋतु-व्यवस्था में मुख्य कारण होता है, इसलिये प्रथम सर्ग के प्रथम श्लोक में ही कवि श्रीधर्म के महत्त्वपूर्ण चित्र का तपता दिन, अप्रत्याकृत ठण्डी शाम का उल्लेख करता है—

प्रचण्डसूर्य स्पृहणीयचन्द्रमा

सदावगाहसन्वारिसचय ।

दिनान्तरम्योऽयमुपशान्तममथो

निदाघवालोऽयमुपागत प्रिये ॥

सरल शब्दों में श्रीधर्म ऋतु का चित्र कवि ने महत्ता सामने रख दिया है, जो सजीव व सम्पूर्ण है। सूर्य की प्रचण्डता, चन्द्रमा की स्पृहणीयता, सदावगाहन से विनोदित जलाशय, सध्या की रमणीयता, ये ही वे विम्ब हैं, जो श्रीधर्म के पूरे चित्र को नेत्रों के सामने मूर्त कर देने हैं। इसी प्रकार 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' के प्रारम्भ में कवि ने श्रीधर्म का चित्र दिया है—

सुभगसलिलावगाहाः पाटलससर्गिसुरभिवनवाताः ।

प्रच्छाद्यसुलभनिद्रा दिवसाः परिणामरमणीयाः ॥

(अभि. 1*3)

यहा उपयुक्त विशेषणों द्वारा ही कवि ने श्रीष्म का चित्र प्रस्तुत किया है। 'सुभग.' आदि पद से श्रीष्मदिवसों का जलक्रीड़ा योग्यत्व, 'पाटल.' आदि से वायु का मंद, सुगन्धित रूप, अतएव मुख-स्पर्शत्व, 'प्रच्छाद्यः' आदि से श्रम-हरत्व व अन्तिम त्रिणपण से सन्ध्या का शोभाशालित्व अभिव्यक्त किया गया है।

श्रीष्म ऋतु का प्राणियो पर जो प्रभाव पड़ता है, उसका भी कवि ने वर्णन किया है। 'निशाँ' चन्द्रकिरणों से विनष्ट अन्धकार वाली दिखाई देती है, कहीं भवनों में रंगविरंगे फव्वारे चल रहे हैं, ठंडक के लिये लोग मणियों व सरस चन्दन का सेवन कर रहे हैं।¹ चाँदनी रात में कालिदास के स्वर्णयुगीन सुखी लोग छतों पर सुवासित जलो का छिटकाव कर गंगीत, वाद्य, मदिरापान आदि आनन्द प्रमोद में मग्न है।² 'मधु-यामिनी' व 'सगीत-यामिनी' का आनन्द श्रीष्म में छतों पर देखने को मिलता है। भवनों की छतों पर मुख में सोई नारियों के मुख रात्रि भर निहारता निहारता, चन्द्रमा अत्यन्त उत्कण्ठित हो जाता है और रात्रि बीतते बीतते लज्जा से पीला पड़ जाता है।³ यहाँ चन्द्रमा को एक कामी का रूप दिया गया है। हमारे कवि के लिये प्रकृति अचेतन नहीं है। श्रीष्म में दिन बड़े भयंकर हो जाते हैं, नागर जन तो घारायन्त्रगृहो एवं समुद्रगृहों में मुख से दोपहर बिताते हैं किन्तु जंगल में जीवजन्तुओं का हाल संभवतः कवि ने स्वयं घूम-घूम कर देखा है। प्रचण्ड गर्मी से हरिण बड़े व्याकुल हो जाते हैं—

मृगाः प्रचण्डान्तपतापिता भृशं तृणा महत्या परिणुष्कतानवः ।

वनान्तरे तथमिति प्रधाविता निरीक्ष्य मिन्नांजनसन्निभं नभः ॥

(क. 1*11)

प्राणहारिणी पिपामा से हरिणों के तालु सूख जाते हैं। क्षितिज पर चमकता गहरा नीला आकाश, जल का भ्रम उत्पन्न कर उन्हें 'अटवीतः अटवीम्' दौड़ाता है। 'मिन्नांजनसन्निभं,' पद ने आकाश के गहरे नीले रंग को मर्त कर दिया है और उग पद की जलभ्रम उत्पन्न करने में उचित भूमिका है। कवि का हरिणों के प्रति महानुभूति-भाव भी झलकता है। कवि ने उन के तृषा-ताप को भलीभाँति नमभा है। अन्य जीवों के श्रीष्म-संताप का सजीव चित्र प्रस्तुत करते हुए कवि कहने हैं—

1. ऋतु. 112

2. वही 113

3. वही 9

इवसिति विहगवर्गं शीर्णपण्डुमस्थ ।

वपिकुलमुपयाति कलाणमद्रैनिकु जम् ।

भ्रमति गवयसूय सवतस्तोयमिच्छन्

शरभकुलमजिह्वं प्रोद्धरत्यम्बु कूपान् ॥

(क 1 23)

यहाँ 'शीर्णपण्डुमस्थ' स ठूठ दृग्गो पर हाफने पक्षियों का चित्र सामने आ जाता है। इसके बाद जब ग्रीष्म का प्रभाव चरम सीमा को छूता है तो जगल में आग लग जाती है। दावाग्नि का बड़ा जीता-जागता चित्र युवा कवि ने प्रस्तुत किया है—

विकचवनकुमुम्भस्वच्छसिन्दूरभासा

प्रबलपवनवेगोद्भूतवेगेन तूर्णम् ।

तटविटपलताशालिगनव्याकुलेन

दिशि दिशि परिदग्धा भूमय पावकेन ॥

(क 1 24)

यहाँ 'विकचवन' आदि पर से दावाग्नि के रूप-रंग को दृश्य बनाया है—खिले हुए कुसुमी पुष्प व स्वच्छ सिन्दूर के समान लाल लाल आग भमक रही है। प्रबल आधी में इधर उधर फैल जाती है। तृतीय चरण में कवि ने अग्नि का मानवीकरण करके उसे लता व वृक्षादि से आलिगन की तत्पर बताया है। चौथी पंक्ति में दावाग्नि के भीषण सहार को भूत किया गया है। गर्मी में भूमि पर जहाँ-तहाँ सूखे डठल, घास आदि जलने में काले काले पैदाद से बन जाते हैं। छन्द की गति व समस्त पदों का प्रयोग दावाग्नि की गति का चित्र बनाने में सर्वथा अनुकूल मिष्ट हो रहे हैं। आगे के श्लोक में जब दावाग्नि लपक लपक कर वस्तुओं को जलाने लगती है, तो एक के बाद एक वस्तु की पकड़ने में कवि ने छोटे छोटे पदों का प्रयोग किया है।

ज्वलति पवनवृद्ध पर्वताना दरीपु

स्फुटति पटुनिनाद शुष्कवशस्यलीपु ।

प्रसरति तृणमध्ये लब्धवृद्धि क्षणेन

ग्लपयति मृगवर्गं प्रातिलग्नो दवाग्नि ॥

(क 1 25)

प्रस्तुत श्लोक में दावाग्नि के चार रूप प्रस्तुत किये गये हैं। आधी की सहायता से पर्वत गुफाओं में घुस जाना, सूखे बासों में चट-चट करते हुए फूट पटना, घास में क्षण भर में पसर जाना और मृगों की दीन दशा। यहाँ 'स्फुटति' व 'प्रसरति' किये बड़ी समर्थ हैं। भगवन शरण उपाध्याय के शब्दों में इस दावाग्नि वृणन में तो कवि ने आधुनिक 'इमेजिज्म' (बिम्बवाद) का रूप मा सड़ा कर दिया है।⁴

दावाग्नि के इस विम्बात्मक वर्णन से ज्ञात होता है कि कवि ने प्रकृति के कोमल व सुखकर रूप का ही आनन्द नहीं लिया अपितु भयंकस्ता को भी अग्नि खोलकर देख लिया है।

‘रघुवंश’ के सोलहवें सर्ग में भी ग्रीष्म का बड़ा हृदयहारी एवं विम्बात्मक वर्णन हुआ है, यद्यपि यह वर्णन विद्युद्ध आलम्बन रूप में न होकर उद्दीपन रूप में हुआ है तथा इसमें प्रकृति का मानवीकृत रूप भी देखने में आता है। ग्रीष्मऋतु में सूर्य उत्तरायण हो जाते हैं। उत्तर दिशा कवि के लिये भूगोलवेत्ता की भाँति एक तीर संकेत मात्र नहीं है। सूर्य उसका प्रेमी है। अतः दक्षिण दिशा से सूर्य के पाग लौटने पर, उत्तरदिशा ने आनन्द से ठंडी सांस ली—

‘आनन्दशीतामिव वाप्सवृष्टिं हिमसुतिं हैमवतीं ससज’।

ग्रीष्म में हिमालय से पिघलने वाली वर्षा के लिये यह बहुत ही मधुर कल्पना है। इसी प्रकार दिन और रात में कवि को नायक व नायिका का व्यवहार दिखाई देता है—

प्रवृद्धतापो दिवसोऽतिमात्रमत्यर्पमेव क्षणदा च तन्त्री ।

उनी विरोधक्रियया विभिन्नी जायापती मानुष्याविवास्ताम् ॥ (45)

गर्मी में दिन का ताप बढ़ता जाता है, रात अत्यन्त क्षण होती जाती है। परस्पर भगड़ने के बाद पृथक हुए पति-पत्नी की यही दशा तो होती है। प्रकृति के स्वाभाविक व्यापार के लिए गृहस्थ जीवन का सूक्ष्म चित्रण श्रेष्ठ कल्पना का परिणाम है। ग्रीष्म में जलाशय सूखने लगता है, जिसका वर्णन कवि ने विम्बात्मक भाषा में किया है—

दिने दिने जैवलवन्त्यवस्तात्सोपानपवाग्निं विमुचदम्भः ।

उदृण्डपद्मं गृहदीर्घिकागां नारीनितम्बद्वयं बभूव ॥ (46)

प्रतिदिन घटते जल के लिये कवि ने यहाँ तीन विम्ब दिये हैं (1) शैवाल से भरी सीढ़ियों को छोड़ जल का पीछे हटना, (2) कमल की डंठियों का अनावृत हो जाना, (3) स्नानरत नारियों के नितम्ब मात्र पानी में डूबे रहना। इस प्रकार ‘रघुवंश’ का ग्रीष्म कवि प्रत्येक श्लोक में विम्ब-दर-विम्ब प्रस्तुत करता चला जाता है। डा. भगवत् शरणा उभाध्याय इस स्थल की प्रशंसा करते हुए कहते हैं—‘रघुवंश’ का कवि भारती का जादूगर है। वर्णनों में उसे किनी प्रकार का आभास नहीं करना पड़ता। नेत्रों के नामने वह नहना लम्बकुर्च फिरा देता है और चित्र एक के बाद एक दृष्टिपथ पर उछलते जाते हैं, एक ‘स्त्रीप’ में शय्य के पट ग्रहणा पुल पड़ते हैं। ध्वनि की शक्ति इस वर्णन में अद्भुत है।”

ग्रीष्म में चमेली खिल जाती है और चारों ओर सुगन्ध फैल जाती है। अमर उसकी कली-कली पर पैर रखता, गुन गुन करता फिर रहा है। लगता है,

मानो प्रत्येक को छू छूकर बोल बोलकर गिन रहा हो—एक, दो, तीन, चार—

वनेषु मायतनमल्लिकाना विजृम्भणोद्गधिषु वृद्धमलेषु ।

प्रत्येकनिक्षिप्तपद मशब्द मय्यामिवंषा भ्रमरश्चकार ॥ (47)

सामने रखी वस्तुओं की विशेषकर जब वे किसी क्रम में न हो या कतारबद्ध न हो, उ गली रखकर बोल बोलकर गिनना सर्वसंबन्ध अनुभव है। भ्रमर का फूलों को छूते हुए गुन गुन करना भी सामान्य दृश्य है। किन्तु दोनों के आश्चर्यजनक साम्य की महाकवि के अलावा कौन देख सकता है। कवि ने इस मादृश्य से भ्रमर की ध्वनि व विचरण को श्रव्य व दृश्य कर दिया है। इस प्रकार ग्रीष्म के सुंदर बिम्ब कवि की रचनाओं में अन्यत्र भी देखे जा सकते हैं।

वर्षा—ग्रीष्म के बाद वर्षा ऋतु आने ही सारा वातावरण बदल जाता है। प्रत्येक ऋतु का परिवेश भिन्न होता है। तापमान के अलावा हर ऋतु के पत्र पुष्प और फल यहां तक कि पत्नी, कीट पतंग, भी भिन्न होते हैं। ऋतु के परिवर्तन के साथ ही मानव की अनुभूति में भी अन्तर आता है। इन सबका परखने के लिये सूक्ष्म दृष्टि की आवश्यकता होनी है। कालिदास की दृष्टि इस अर्थ में अत्यन्त व्यापक है और उसकी सामर्थ्य की जितनी प्रशंसा की जाय कम है।

ऋतु संहार के द्वितीय सर्ग में वर्षा के सुन्दर बिम्ब मिलते हैं। प्रथम श्लोक ही वर्षा ऋतु का राजा से रूप्य बांधने हुए कवि ने उसके भागमन की सूचना इस प्रकार दी है—

समीकराम्भोघरमत्तकु जरस्तडित्पताकोऽगनिगन्दमदल ।

समागतो राजवदुदतत्पुतिर्धनागम कामिजनप्रिय प्रिये ॥ (21)

यहाँ दोहरा चित्राकन है 'धनागम' व 'नृपागम'। हाथियों जैसे जलधारा छोड़ते बादल, ध्वजा की भांति चमकती बिजली, नगाडों जैसी गर्जना—यह वर्षा ऋतु का परिवेश है। मेघों की भांति मदजल गिराते हाथी, बिजली जैसी चमकती भडियाँ, मेघगर्जन की भांति बजने नगाडों, ये राजा के उपचार हैं। वर्षाकाल कामिजना की प्रिय है, राजा अपने परिजनो को। यहा पदश्लेष के आधार पर जो सागरूपक खड़ा किया गया है, वह एक मशिलष्ट बिम्ब का आनन्द प्रदान करता है। यह श्लेष बड़ा प्रसन्न है जो संस्कृत भाषा के लचीलेपन के कारण संभव हो सका है। यहाँ दृश्य व ध्वनि दोनों प्रकार के बिम्ब हैं। 'समीकरा' आदि विशेषण बड़े सार्थक व सचित्र हैं जो प्रस्तुत 'धनागम' को राजा के जुलूम के समान भव्यता प्रदान करते हैं। आगे बंदर्भी रीति का आश्रय ले कवि वर्षा का स्पष्ट चित्र प्रस्तुत करते हैं। 'नदिमां वह रही हैं, वादल वरम रहे हैं, हाथी चिघाउ रहे हैं धनप्राप्त मुशोभित हो रहे हैं, मोर नाच रहे हैं, बानर चैन की साम ले रहे हैं व प्रियविहीनजन ध्यानमग्न हैं।'।

वर्षा ऋतु की घरनी कवि को एक वरागता प्रतीत होती है, जो नये-नये घास के अकुर, केले के हरे हरे पत्ते व लाल बीर-चहुटियों से सजी हुई है—

प्रभिनवैर्द्वयनिभैस्तृणावुरै समाचिता प्रोत्थितकन्दलीदल ।

विभाति गुक्तेतररत्नमपिता वरागनेव जितिरिन्द्रगोपर्क । (25)

यहाँ घास के अकुरों को बंदर्भमाण व 'बीरचहुटियों' को कुक्तेतर (लाल) रंग के रत्नों से गोचर कराया गया है।

वर्षा का जल टेढ़ा मेढ़ा रास्ता बनाताता हुआ ढालू जमीन पर बह रहा है मानो कोई नपुं लहराकर चल रहा हो। कीड़े मकोड़े धूल और तिनको को बहाता हुआ पानी मटमैला हो गया है। भेदक उसे साँप समझकर डर रहे हैं।

विषाण्डुर कीटरजस्तुगान्वित भजगवद्वक्रातिप्रमपितम्
समाध्वसैर्भेककुलनिरीक्षित प्रयाति निम्नाभिमुख नवोदतम्।

(2'13)

वर्षा-ऋतु में पशु-पक्षियों के आनन्द व विरहिणी स्त्रियों के अवसाद के चित्र भी कवि ने दिये हैं। गृधर के उद्दीपन रूप में भी वर्षाऋतु के मानव-सापेक्ष विम्ब 'ऋतुमहार' में पर्याप्त हैं।⁷

'रघुवज्र' में प्रसवज्र तेरहवें सर्ग में वर्षाऋतु के दृश्य मिलते हैं। माल्यवान् पर्वत पर रहते हुए राम, वर्षा-काल आने पर, सीता के विरह में व्याकुल हो जाते हैं। उन्हें पूर्व की स्मृति आती है जब सीता साथ थी। उसी का सकेत करते हुए वे कहते हैं।

गन्धश्च धाराहतपत्न्यानां कदम्बमर्धोदगतवेमरंच।

स्निग्धाश्च केकाः शिबिना वभूदुर्यस्मिन्नम ह्यानि विना त्वया मे ॥

(13:27)

वर्षा में तालावों से सीधी गन्ध उठती है, कदम्ब की अधखिली कलियों में कैमर लगती हैं, मयूर स्निग्ध स्वर में बूक उठते हैं। यहाँ गन्ध, दृश्य व ध्वनि तीनों के विम्ब प्रस्तुत किये गये हैं जो स्मृतिविम्ब के अच्छे उदाहरण हैं। बादल गरजने पर राम को सीता का पूर्वानुभूत परिस्मय याद आता है। चकवा-चकवी को देखकर सीता के साथ अपने विलास याद आते हैं। जब बरसने में पृथ्वी से उठी भाप और खिली लाल कन्दली की कलियों से सीता के विवाह-धूम से नाल हुए नेत्रों का स्मरण होता है।

'विक्रमोर्वशीयम्' में भी वर्षाऋतु का विम्बात्मक चित्रण हुआ है। उर्वशी के विरह में दुःखी राजा को और दुःखी करने के लिये वर्षाऋतु का आगमन होता है। परन्तु राजा को तो सर्वत्र उर्वशी दिखाई पड़ती है। बादल में विजयी को देख राजा को लगता है, काला राक्षस उसकी प्रिया को ले जा रहा है जब उसका भ्रम टूटना है तब वह देखता है कि -

नवजलधरः सन्नद्धोऽयं न दृप्तनिशाचरः

मुग्धतुरिङ्गं दूराकृष्टं न नाम शरासनम्।

अयमपि पटुधरासारो न वागुपरम्परा

कनकनिकपस्निग्वा विद्युत्प्रिया न ममोर्वशी ॥

(4'7)

प्रस्तुत उदाहरण में दो चित्र हैं, एक वर्षाऋतु का, दूसरा राक्षस द्वारा उर्वशी के अपहरण का। 'सन्नद्धो' 'दूराकृष्ट' व 'कनकनिकपस्निग्वा' महत्वपूर्ण पद

हैं जो प्रस्तुत व अप्रस्तुत दोनों चित्रों का निर्वाह करने में समर्थ हुए हैं। सम्भवतः यह कल्पना कालिदास ने वात्मीकि से ली हो। 'राम की, मेघ के बीच में कौंधती हुई विद्युत् ऐसी लगती है मानो सीता रावण के बन्धन में छटपटा रही हो।⁸ वात्मीकि की यह उपमा बहुत ही प्रौचित्यपूर्ण है, मौलिक एवं भावव्यञ्जक है। सीता के वियोग में राम की यह अनुभूति बड़ी कल्याणजनक है।

पुरुषवा को वर्षा काल के चिह्नों में राजा का सारा ठाट-बाट दिखाई देता है। 'बिजली के मोने से मड़ा मेघ छत्र है, निचुल के पेट मज्जरियों के चक्कर डुना रहे हैं। मधुर गान करने वाले मोर भाटों का काम कर रहे हैं और भरनो के मोती भेंट करती पहाड़ियाँ हो प्रजा हैं'⁹। इस प्रकार वर्षा के वर्णन में कवि ने सुन्दर विम्बो की रचना की है।

शरद—वर्षा समाप्त होने पर स्वच्छ, सुन्दर शरद् ऋतु आती है। सब कुछ धुल-पुछ कर साफ हो जाता है। सरिताघ्रा का जल भी म्वच्छ हो जाता है, आकाश निर्मल हो जाता है। 'ऋतुमहारा' के तृतीय सर्ग में कवि ने शरद् का अत्यन्त मजीब व विम्बात्मक वर्णन दिया है। प्रथम श्लोक में ही शरद् का तबवधू से रूपक बाधने हुए उसका मोहक चित्र कवि प्रस्तुत करते हैं—

वाशागुका विकचपद्ममनोजवक्त्रा

सोमादहसरवन्पुनरादरम्या।

आपक्वशालिचिरानागात्रपट्टि

प्राप्ता शर नववधूरिव रूपरम्या।।

शरद् का जैसा स्पष्ट विम्ब यहाँ दिया गया है, उसमें भिन्न कोई पदावली उसको प्रस्तुत कर ही नहीं सकती। शरद्-सुन्दरी ने काश-कुसुमा के स्वच्छ वस्त्र पहन रखे हैं, लिले पद्म-रूपी मनोहर मुख वाणी, उमत्त हंसों के क्लरव रूप में नूपुर भनकाती, कुछ पत्नी धान की बानियों जैसी नग्नी, पतनी, सुन्दर।

शरद् ऋतु के पुष्प वाण-फल आदि हैं, भव दादुर, मोर, पपीहे नहीं, हवा का मौसम है। धान पक्के की ऋतु शरद् है। प्रत्येक ऋतु के तन्-नानाएँ भिन्न भिन्न होती हैं, उनके पक्के फूलने के समय भिन्न भिन्न होते हैं। इन सबको ऋतु विशेष से जोड़ना हर एक के लिये सम्भव नहीं। कालिदास ने अपने उस अनन्त और सूक्ष्म ज्ञान सचय का लाभ 'ऋतुमहार' के माध्यम से अपने पाठकों को कराया है। अनेक लोगो ने सीधे प्रकृति के दर्शन में नहीं, 'ऋतुमहार' के माध्यम से ही वीत कुमुम नियचय किस ऋतु का दान है (इस बहु उपक्षिप्त काव्य से ही) सीखा है।¹⁰

8 नीलमेघाभिनाविद्युत् स्फुरन्ती प्रतिभाति य।

स्फुरन्ती रावणास्या के वंदेहीउ तपस्विनी।।

9 वि 4/13

10 भगवत्शरण उपाध्याय—कालिदास नमामि'

पूरे तृतीय सर्ग में जरद् का औपम्यमूलक वर्णन है। जरद् ऋतु की लताएँ नारी की कोमल भुजाएँ हैं, अंशुक के लाल फूलों में चमकते चमेली के फूल, नारी के लाल होठों के बीच चमकते ज्वेत दाँत है। कवि की दृष्टि, मानव से वन पर और वन ने मानव पर घुमती रहती है और प्रत्येक का चित्रण इतनी सुन्दरता से किया गया है कि कुजल से कुजल चित्रकार की सामर्थ्य से बाहर है।

जरद् ऋतु में चाँदनी रात, दिन प्रतिदिन दीर्घ होती जाती है जैसे चन्द्रमुखी वाला दिन-दिन शुक्लपक्ष की चन्द्रकला की भाँति बढ़ती जाती है —

तारागणप्रवरभूषणमुद्वहन्ती मेघावरोधपरिमुक्तशगांकवक्त्रा ।

ज्योत्स्नादुकूलममज रजनी दधाना वृद्धि प्रयात्यनुदिनं प्रनदेव बाला ॥ (3'7)

रजनी-बाला ने सितारों के उत्तृष्ट आभूषण पहन रखे हैं। मेघ का बूँधट उसके चन्द्रमुख से हट गया है। चाँदनी का दुकूल उसने धारण किया हुआ है, इस प्रकार मादृग्य के लिये लाया गया सुन्दरी का विम्ब प्रस्तुत जरद् के विम्ब को भव्यता व मनोहरता प्रदान कर रहा है।

शतकालीन आवाज की जोभा राजा जैसी दिखाई देती है। रजत, शख व मृणाल जैसे गोरवर्ण, निर्गताम्बु होने के कारण हल्के फूलके वायुवेग से डधर उचर हिलते हुए सँकड़ो मेघ, आकाशराज पर चँवर झुला रहे हैं ॥¹¹

जरद्-काल की नदी मृदालसा मन्थरगामिनी नारी है (उल्लेखनीय है कि कवि को वर्षा में सवेग बहती नदी जीवन से मदमाती युवती की भाँति प्रतीत होती है।) चंचल ज्वेत शफरी समूह ही ज्वेत करवनी है, ज्वेत हँसमाला कण्ठहार है, विजाल पुलिन-प्रदेज नारी के नितम्ब हैं —

चंचन्मनोजशफरीरसनाकलापाः

पर्यन्तसंस्थितामिताण्डज-पङ्क्ति हागः ।

नद्यो विजालपुलिनान्तनितम्बविम्बा

मन्दं प्रयान्ति समदाः प्रमदा इवाद्य ॥

(3'3)

इन प्रकार हम देखते हैं कि कवि को प्रकृति और मानव में कोई भेद नहीं दिखाई देता। वे प्रकृति में मानव व मानव में प्रकृति के दर्शन करते हैं। नदी का विम्ब प्रमदा के रूप को और प्रमदा का विम्ब नदी के रूप को स्पष्टता व सुन्दरता प्रदान करता है।

'रघुवर्ण' में वर्षा बीतने पर जब रघु दिग्विजय के लिये प्रस्थान करते हैं, कवि ने जरद् के सुन्दर चित्र दिये हैं। किन्तु यह वर्णन वीर रस के उद्दीपन रूप में अधिक है, शुद्ध ऋतुवर्णन के रूप में कम। इसीलिये, कवि, जरद् को कभी

‘पार्थिवश्रीद्वितीया’ का रूप देते हैं और कभी हमो, तारो व कुमुदो में रघु की फँसी हुई श्वेत कीर्ति को देखते हैं ।¹²

हेमन्त—शरदवसान के साथ ही हेमन्त का प्रादुर्भाव होता है । इस ऋतु में अग्रहण व पोष के महीने होते हैं, जिनमें अच्छी सर्दी पड़ती है । ‘ऋतुसंहार’ के चतुर्थ सर्ग में हेमन्त के मुख्य लक्षण कवि प्रथम श्लोक में ही स्पष्ट कर देता है—

नवप्रवालौदगमसस्थरम्य प्रकुल्ललोघ्न परिपक्वशालि ।

विलीनपद्म प्रपतत्तुषारो हेमन्तकाल समुपागतोऽयम् ॥

हेमन्त में गेहूँ जो आदि के नवकुलो से चारों ओर बड़ा सुहावना लगता है । लोघ्न का वृक्ष खिल जाना है, धान पक जाता है । कमल पाले में जलकर नष्ट हो जाते हैं, पर्वतो पर बर्फ गिरने लगती है । हेमन्त के वर्णन में कवि ने नारियों के प्रसाधन आदि का उद्दीपनात्मक वर्णन किया है । यहाँ कवि का ऐन्द्रियता का मोह चरम सीमा पर पहुँच जाता है और शालीनता व सुश्रुति की सीमा को लायता हुआ प्रतीत होता है ।¹³

हेमन्त के तालाबों का सुन्दर व स्पष्ट चित्र कवि ने दिया है—

प्रकुल्लनीलोत्पलशोभितानि सोष्मादवाद्गन्धविभूषितानि ।

प्रसन्नतोषानि सुशीतलानि सरासि चेतासि हरन्ति पुंसाम् ॥

(49)

हेमन्त में स्त्रियों के शृंगार का भी ‘ऋतुसंहार’ में बिम्बात्मक चित्रण हुआ है । एक स्त्री हाथ में दर्पण लिये, प्रातःकाल हल्की धूप में बैठी अपने कमल मुख का शृंगार कर रही है और होठों को लीच-लीच कर दत्तसन्तो को देख रही है । कोई अपने सिर से मुरझाई हुई माला उतार रही है और बाला को सवार रही है ।¹⁴ उल्लेखनीय है कि ये प्रथम बिम्ब की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण तो है किन्तु ऋतु के चित्रों की अपेक्षा यहाँ शृंगार की ही प्रधानता है ।

शिशिर—हेमन्त की भाँति शिशिर का चित्रण भी ‘ऋतुसंहार’ में ही उपलब्ध है । यहाँ भी वर्णन शृंगार के उद्दीपन रूप में ही अधिक हुआ है । कवि ने ऋतु के जो प्राकृतिक चित्र दिये हैं वे बिम्बात्मक हैं । शिशिर में खेत पके धानों व गन्तों से भरे दिखाई देते हैं । जोच पक्षियों का शोर चारों ओर सुनाई देता है—

प्रलुब्धशालीधुवयावृतधिति

स्वचित्स्थितज्वौचनिनादराजितम् ॥

(ऋतु 5, 1)

12 रघु 4/14 व 19

13 ऋतु 4/69 व 7

14 4 14/16

इस समय रातें ओस गिरने से अति ठंडी हो जाती हैं, तथा चन्द्रमा की किरणें भी इस समय अति शीतल लगती हैं। ज्वेत तारों से चास्ता के साथ मुशोभित भी रात्रियाँ लोगों की सेव्य नहीं होती।¹⁵

इन प्राकृतिक चित्रों के अतिरिक्त कवि का सारा शिशिर-वर्णन संयोग-शृंगार के उद्दीपन रूप में ही हुआ है। ऋतु का मानव-मन व जीवन पर जो प्रभाव होता है, उसी का चित्रण करने में कवि तल्लीन रहे हैं, वह भी केवल उच्चवर्ग के जीवन तक ही सीमित है। शिशिर में ठंड में कांपते किसी निर्वन आदि का चित्रण भ. हो सकता था, किन्तु वह कवि की प्रकृति के अनुकूल नहीं है। अतः कवि ने बन्द खिड़कियों वाले कमरों के अन्दर का ही चित्रांकन किया है।

वसन्त—वसन्त कवि की प्रिय ऋतु है, जिसका वर्णन 'मेघदूत' के अतिरिक्त उनकी सभी रचनाओं में मिलता है। वसन्त ऋतुराज है और मयका मनभावन है। इसके सुन्दर शब्द-चित्र कवि ने प्रस्तुत किये हैं। चराचर को नई सज-वज से युक्त देखकर कवि की प्रतिभा भी नई सज-वज के साथ नामने आती है।

'ऋतुसंहार' में वसन्त का मूर्तिमान् चित्रण किया गया है। अन्य ऋतुओं के वर्णनों की भाँति यहाँ भी प्रथम श्लोक में कवि ने रूपक विम्ब दिया है—

प्रफुल्लचूतांकुरतीक्ष्णसायको द्विरेफमालाविलमदधनुर्गुणः ।

मनांसि वेद्वुं मुरतप्रमंगिना वसन्तयोद्धा समुभागतः प्रिये ॥

यहाँ वसन्त एक बाँझा के रूप में मूर्तिमान् हो उठा है। विली आभ्र-मंजरी उसके पंने बाण हैं, भ्रमरपंक्ति वनस्पति की डोरी है और लक्ष्य है कामियों के हृदय। 'चूतांकुर' व 'सायक' में रूप व प्रभाव का साम्य है। 'द्विरेफ' में द्युनि का साम्य भी माना जा सकता है।

कवि प्रकृति पर एक घूमती हुई दृष्टि डालते हैं और एक व्यापक चित्र प्रस्तुत करते हैं—

द्रुमाः सपुष्पाः सलिलं मपद्मं स्त्रियः मकामाः पवनः मुगन्विः ।

मुक्ताः प्रदोषा दिवमाश्व रम्याः सर्वे प्रिये चास्तरं वसन्ते ॥

(6.12)

कवि हर पदार्थ का वर्णन करते जाते हैं और आगे बढ़ते जाते हैं। दृष्टि के साथ मानो भाषा भी चल रही हो।

वसन्त की प्राकृतिक शोभा कवि को नारी से भी बढ़कर प्रतीत होती है। 'कोयल का रसमरा गीत सुन्दरियों की मरम बातों की खिल्ली उड़ाता प्रतीत होता है। कुन्द पुष्प दाँतों पर खिलखिला रहे हैं और नाल कोपणें नायिकाओं की

हवेलियों को मात देती हैं।¹⁶ प्रकृति के प्रति इतना मोह कभी किसी कवि ने नहीं दिखाया।

पलाश के लाल फूलों में ढकी वनस्थली का सुन्दर विम्ब कवि ने प्रस्तुत किया है। वनस्थली लाल वस्त्र धारण किये नववधू सी लगती है—

प्रादीप्तवाहिमदशैभरतावधूतै
मवत्र किशुकवर्ने कुसुमावनेध्रं ।

सद्यो वसन्तसमयेन ममाधिनेय

रत्तागुका नववधूवर भाति भूमि ॥

(6.21)

किशुक वृक्षों के लाल रंग के लिये कवि पहले प्रदीप्त अग्नि का विम्ब देना है और पुन, रूप के लिये 'रत्तागुक' का विम्ब लाना है। वायु से पलाश की कुसुमित डालियाँ हिल रही हैं मानों नववधू का लाल रेशमी वस्त्र लहरा रहा हो।

कवि वसन्त में युक्त कामदेव को विश्वविजेता के रूप में मूर्तिमान् कर दिया है—

आम्नीमजुलमजरी वरशर सत्किशुक यदधनु—

ज्यामस्यालिकुल कनकरहित छत्र मिनागु मितम् ।

मत्तं भी मलयानिल परमृता यद्विदनी लोकजिन्

मोऽय वो वितरीतरिनु वितनुर्भद्र वसन्तावित ॥

[(6.38)]

वसन्त के उपचार आम्नमजरी, किशुक, अलिकुल, सितागु, मलयानिल, परभूत आदि पर राजा के उपचारों का आरोप किया गया है, और एक सश्लिष्ट विम्ब की रचना की गई है। वसन्त के वैभव से कामदेव का राजा बनाकर, वसन्त ऋतु में काम के प्रभावतिशय को सूचित किया गया है एवं वसन्त को गौरव प्रदान किया गया है।

'कुमारमन्व' में वसन्त एक पात्र है, अतः उसका प्रमाधारण रूप से मानवीकरण किया गया है। कामदेव के मित्र रूप में वह उसकी सहायता हेतु चराचर पर अपना प्रभाव जमा लेता है। तृतीय मग में वसन्त का बड़ा मजीब व विम्वात्मक निर्वण हुआ है। यह वर्णन उद्दीपन हेतु है अतः प्रारम्भ में ही सूर्य को नायक एवं दक्षिण दिशा को खण्डिता नायिका का रूप देने हुए कहते हैं—

कुर्वेरगुप्ता दिशमुष्णरश्मी गतु प्रवृत्ते समय विन्दध्य ।

दिग्दभिणा गधवह मुखेन व्यलीकनि श्वाममिवोत्ससर्ज ॥

(कु. 3.25)

अप्रमय वसन्त-विस्तार के कारण सूर्य के उत्तरायण होने एवं मलयानिल बहने के प्राकृतिक व्यापार के लिये कवि ने एक सश्लिष्ट सम्पूर्ण चित्र प्रस्तुत किया

है। नायक का समय-भंग, परस्त्री की ओर प्रस्थान, नायिका का दीर्घ निःश्वाम लेना। विम्ब कुछ महत्वपूर्ण विशेषणों पर टिका हुआ है। 'समय' (सदाचार व काल-नियम) शब्द अपेक्षित विम्ब विधान में बड़ा महत्वपूर्ण है। सदाचार को भंग कर दूसरी स्त्री की ओर जाने वाले साहसी पति के बारे में नायिका क्या कर सकती है? वह अपने प्रेम को खण्डित देखकर गहरी सांसें ले रही है। 'दिग्दक्षिणा' से नायिका का दाक्षिण्ययुक्त होना सूचित होता है।

वसन्त ने कामदेव के लिये नए अंकुरों के पख लगाकर आभ्र-मजरी के वाण तैयार कर दिये और एक कुशल कारीगर का दायित्व निभाते हुए, भ्रमरों के रूप में कामदेव का नाम भी वाणों पर अंकित कर दिया—

सद्यः प्रवालोद्गमचारुपत्रे नीने समाप्तिं नवचूतवाणे ।

निवेशयामास मध्वर्द्धिरफान् नामाक्षराणीव मनोभवस्य ॥

(कु. 3.27)

यहाँ 'प्रवाल-पत्रे' व 'नवचूतवाणे' में रूपक व 'नामाक्षराणीव' में उत्प्रेक्षा मिलकर मधु को 'गिलरी' का विम्ब प्रदान करते हैं।

कवि वनस्थली में नायिका की कल्पना करता है, मुकुल रूप में स्थित लाल पलाश, वसन्त रूपी नायक के दिये हुए नखक्षत हैं।¹⁷ वसन्तलक्ष्मी को मूर्त रूप देता हुआ कवि उसका शृंगार प्रतीको व उपमानों से करता है—

लग्नद्विरेफांजनभवितचित्रं मुखे मधुश्रीस्तिलकं प्रकाश्य ।

रागेण बालारुणकोमलेन चूतप्रवालोल्लसन्चकार ॥

(कु. 5.30)

मधुश्री ने भीरों रूपी काजल में भक्ति-रचना कर ली। तिलक के फूल का टीका लगा लिया। आम की नरम पत्तियों वाले होठों का बालमूर्य की कोमल लालिमा रूपी आलने में रंग लिया। कवि की कल्पना बड़ी ही मनोरम है।

वसन्त में कौयल की कूक का मधुर प्रभाव पड़ता है अतः कवि ने उसके शृंगाराद्वीपक गुण के लिये 'कामदेव की आज्ञा' का विम्ब दिया है। वसन्त का प्रभाव पशु-पक्षियों पर भी होता है। भ्रमर प्रेम-चिकल हो एक ही वृक्षरूपी पात्र में अपनी प्रिया को मधुपान करा स्वयं पान करता है। हरिण अपने मीग में प्रिया हरिणी के शरीर को झुजलाता हुआ प्रणय निवेदन करने लगता है। मृगी भी मादक स्पर्श के सुवातिरेक से आँखें मूंद लेती है।¹⁸ स्पर्श-परक विम्ब का यह अच्छा उदाहरण है। दाम्पत्य-प्रणय की आद्र अनुभूति आगे भी प्रवाहित है—

17. कु. 3/29

18. कु. 3/36

ददौ रसात्यकजरेणुगन्धि गजाय गण्डूपजल करेणु ।

अर्धोपभृक्तेन त्रिमेन जाया सम्भावयामासु रथाग्नयामा ॥

(कु 3 37)

जैसे कोई कामिनी पुष्पो से सुवासित मद्य मुग्धगण्डूष द्वारा कामी को पान कराती है, हथिनी कमल भक्तरन्द से सुवासित जल प्रेमोद्भूत हो अपनी मूँड से गज को पिलाती है। दूसरा दृश्य अनन्य प्रेम के प्रतीक चक्रवा-चक्रवा की है। परस्पर ताम्बूल अर्पण की भाँति चक्रवाक स्वयं आशा चक्राकर मृणालदण्ड चक्रवाकी को खिलाता है। ये सभी वर्णन एकदम सचित्र हैं। अजन्ता के एक भित्तिचित्र में ऐसा दृश्य चित्रांकित भी है जहाँ कमलवन में जलविहार करता गजराज कमल तोड़कर हथिनी को प्रदान करता है।

वसन्त के चरम प्रभाव का वर्णन करते हुए कवि रता वृक्षों की भी सचेतनों की भाँति प्रालिंगन-बद्ध रूप में देखते हैं—

पर्याप्तिपुष्पस्तवकस्तनाग्र्यं स्फूर्त्तप्रवालीढमनीहराभ्य ।

लतावभूभ्यस्तरवोऽप्यवापुर्निघ्नशाखाभुजवक्षनाति ॥

(कु 3 39)

सागरूपक के द्वारा कवि ने बहुत ही सुन्दर विम्ब प्रस्तुत किया है। इस प्रकार 'कुमारमभव' का वसन्त वर्णन मुख्यरूप में उद्दीपन व मानवीकृत रूप में हुआ है।

'रघुवश' का वसन्त वर्णन कुछ अंशों में 'ऋतुमहार' व 'कुमारमभव' में मिलता जुलता है। किन्तु इन दोनों की अपेक्षा अधिक प्रौढ़ व प्राचीन है। 'ऋतु-महार' में युवक-युवतियों के विलास का वर्णन अधिक है 'कुमार' में वसन्त को लाने का प्रयत्न ही उद्मादक वातावरण का सृजन है, किन्तु 'रघुवश' में ऐसा पूर्वाग्रह न होने में आलम्बन रूप में विद्युत् विचरण मिलता है। वसन्त के प्रादुर्भाव सूक्ष्म अन्वय करने हुए कवि कहते हैं—

कुसुमजम ततोनेवपल्लवास्तदनु गट्पदकोकितकूजितम् ।

इति यथावममात्रिरभू मधुर्द्वंभवतीमवतीर्य वनम्यलीलम् ॥

(रघु 9 26)

यहाँ भाषा की रचानगी ने मानो त्रस को मूर्त कर दिया है। वनम्यलील के लिये 'द्रुमवती' विशेषण केवल शब्द की मिथि के लिये नहीं है, यह विम्बविधान में बड़ा सार्थक है क्योंकि यहाँ वृक्षों के पत्र-पुष्पों की ही चर्चा हो रही है, सरोवर आदि की नहीं। पेड़ों में फूल लगे और उन पर अमर गुंजार करने लगे, इसके बाद नए पत्ते आए और उनके आम्वादन में कषाय-कण्ठ कोकिल कूजने लगी। ग्राम की डारों नर्तकियों की भाँति हावभाव का अभिनय सीखने लगीं—

अभिनयान्परिचेतुमिवोद्यता गलयमारुतकम्पितपल्लवा,
अमदयत्सहकारलतामनः सकलिका कलिकामजितामपि ॥

(रघु. 9.33)

मलयपवन मे कम्पित पल्लवो मे कवि अभिनय-अभ्यास की कल्पना करता है। इसी प्रकार कोयल की ध्वनि के लिये कवि ने अति मधुर कल्पना की है। गुन्ध से महकती पुष्पित वन-पत्तियों मे, वसन्तारम्भ मे, कोयल का यदा-कदा धीरे से कुहकना, मुग्धावधू के द्वारा शुरु शुरु मे मन्दस्वर मे उच्चरित परिमित कथनों जैसे ज्ञात हुए—

प्रथममन्यभृताभिरुदीरिताः प्रविरला इव मुग्धवधूकथाः ।

सुरभिगन्धिषु शुश्रुविरे गिरः कुमुमितासु मिता वनराजिषु ॥

(रघु. 9.34)

यह एक अनूठा श्रोत विम्ब है। वसन्तागम मे कोयल की ढेर विरल होती है, मुग्धावधू भी आरम्भ में कम बोलती है।

कवि को तिलक वृक्ष वनस्थली का तिलक, रात्रि खण्डिता नायिका की भाँति पीली, उड़ते हुए पराग-कण वसन्त-लक्ष्मी का मुख प्रसाधन चूर्ण प्रतीत होते हैं। जलपक्षियों के कलरव मे पूर्ण वावडियाँ करधनी बजाती प्रमदाओं जैसी जान पड़ती हैं।¹⁹ इस प्रकार 'रघुवश' का वसन्त-वर्णन सुन्दर अलंकारिक रूप में हुआ है।

कालिदास के नाटकों मे भी वसन्त के सुन्दर विम्ब मिलते हैं। राजा अग्निमित्र प्रमदवन मे वासन्ती श्री को आश्चर्यभरी आशों से देखते रह जाते हैं। उनके आगे एक सुन्दर नारी की प्रतिमा खड़ी हो जाती है, जो युवतियों की वेशभूषा को भी लजाने वाली सजवज के साथ राजा के स्वागत मे खड़ी —

रक्ताशोकनृचा विशेषितगुणो विम्बाधरात्तकः

प्रत्याग्यातविशेषकं कुरत्रकं श्यामावदातागुम् ।

आक्रान्ता तिलकक्रिया च तिलकैर्लग्नद्विरेकाजनेः

नावजैव मुखप्रसाधनविधौ श्रीमार्धवी योपिनाम् ॥

(मा. 3.5)

सामान्य कवि नारी-मौन्दय के चित्रण के लिये प्रकृति से अप्रस्तुत बटोरते हैं। प्रकृति के विलासी कवि कालिदास प्रकृति की शोभा के नामने मानवीय मौन्दय नामग्री को तुच्छ सिद्ध कर देते हैं। वासन्ती श्री का शृंगार स्वाभाविक है, युवतियों का कृत्रिम रहता है। कवि ने वसन्त-शोभा को मूर्त कर्त्ते हुए एक मण्डित विम्ब प्रस्तुत किया है।

राजा लुप्यत विरह से व्यथित हैं, तभी वसन्त ऋतु का आगमन होता है। कालिदास यहां प्रकृति और मानव के परस्पर प्रेम व सहानुभूति के भाव का इतनी दूर तक ने जाना है कि राजा के दुःख में वसन्त (अमाधारण रूप से) अपने प्राकृतिक व्यापार को रोक लेता है—

चूताना चिरनिगतापि कलिका वचनाति न स्व रज
मनस्य यदपि स्थित कुरवक तत्कौरकावस्थया ।
कण्ठेषु स्खलित गतऽपि शिशिरे पु स्कोकिलाना स्त
शके सहरति स्मरोऽपि चकितस्तूणावकृष्ट शरम ॥

(अभि 64)

यहां वसन्त के उद्दीपन रूप की अपेक्षा उसके कोमल चित्रण रूप का चित्रण हुआ है। प्रचैतन वृक्षादि व चेतन वक्षियों को राजा के आज्ञापालकों के रूप में प्रस्तुत किया गया है। स्त्रिजने के लिये तैयार आभ्रकलिका व कुरवक का ध्वजात्मक चित्रण किया गया है जो बिम्ब रूप में है। कोयल की आवाज भी जैसे गते में ही झटकी हुई है। एक ठिठकी हुई स्थिति का यहाँ सुंदर चित्र है।

‘विक्रमोर्वशीयम्’ में वसन्त की अधखिली शोभा का निगला ही मोर्च्य है—

अग्रे स्त्रीनखपाटल कुरवक श्याम द्वयोर्भागयो
रक्ताशोकमुपोदरागसुभग भेदोमुख तिष्ठति ।
ईषद्वद्धरज कणाग्रकपिशा चूते नवा मजरी
मुग्धत्वस्य च यौवनस्य च मधे मध्ये मनुष्री स्थिता ॥

(वि 27)

वसन्त की शोभा का अभी पूर्ण विस्तार नहीं हुआ है। वह अपनी किशोरावस्था व युवावस्था के मध्य में स्थित है। अर्धविकसित स्थिति के लिये मुग्धत्व व यौवन के मध्य की स्थिति अंगन आप में मूर्चक्यन है। इस मध्यावस्था को भी मूर्त करने के लिये कवि ने अनेक बिम्ब प्रस्तुत किए हैं— कुरवक का बीच में स्त्री नख की भांति पाटल होना व किनारे पर श्यामरज, अशोक की लाल कलियों की भेदोमुखता, आभ्रमजरी पर कुछ कुछ कपिशवर्ण रज्ज का आगमन। कुरवक, अशोक व आभ्रमजरी की दशा विशेष से वसन्त की अवस्था विशेष को स्पष्टता प्रदान की गई है। कालिदास की रग-सम्बन्धी संवेदना प्रशंसनीय है। रंगों के सूक्ष्म भेद उन्हें स्पष्ट हैं। यहाँ पाटल, श्याम, उपोदराग, कपिश सर्वा रंग पुष्पों में उधार लिये गये हैं। मधुश्री का वगन करते समय, यौवन की देहली पर कदम रखती किसी सुन्दरी की ‘स्मेज’ कवि की कल्पना में है।

“इस प्रकार कवि की रचना में वसन्त शोभा के जो चित्र हैं, उनमें वसन्त के पुष्पों के विविध रंग हैं, उन्हीं के पुष्पों का मधुर मनु है, उन्हीं की मादक

सुगन्ध है तथा उन्हीं के समान ही स्पर्श-मणीय कोमलता है। इसके साथ ही इन चित्रों में कोयल और भौरो का मधुर संगीत भी व्याप्त है। इस प्रकार रूप, रस, गन्ध, स्पर्श तथा शब्द का अपूर्व समन्वय जो वासन्ती फूलों की विशेषता है, वह इन चित्रों की भी विशेषता है। संभवतः इसी कारण जर्मन कवि गेटे ने कालिदास की अमरकृति शकुन्तला में सर्वप्रथम आंकी वासन्ती फूलों की ही पाई थी।²⁰

ऋतु सम्बन्धी उपलक्षित विम्ब

ऋतुओं के प्रत्यक्ष-चित्रण के पश्चात् ऋतु सम्बन्धी उपलक्षित विम्बों को भी संक्षेप में देख लेना उचित होगा। उपर्युक्त विम्बों में ऋतुएँ ही वर्ण्य विषय थी। कालिदास ने कई स्थानों पर अन्य वस्तुओं की तुलना व सादृश्य के लिये ऋतुओं को अप्रस्तुत विम्ब के रूप में भी प्रयुक्त किया है।

जिस प्रकार कवि ने ऋतु शोभा के लिये नारी का सादृश्य उपस्थित किया है, नारी की शोभा के लिये कई स्थानों पर ऋतु-शोभा का विम्ब दिया है। मालविका के सौन्दर्य के लिये कवि ने वसन्त ऋतु की शोभा का स्मरण किया है। हल्के से रेशमी वस्त्र व अनेक आभूषण धारण करने वाली मालविका वसन्त-रजनी सी ज्ञात होती है जिसमें ओस न रहने से तारे चमकते हैं व चाँद भी निकलने को रहती है—

अनतिलम्बिद्वकूलनिवासिनी बहुभिराभरणैः प्रतिभाति मे ।
उडुगुणैरुदयोन्मुखचन्द्रिका हतहिर्मरिव चैत्रविभावरी ॥

(मा. 5.7)

'ऋतुसंहार' में 'काशाशुका,' आदि श्लोक में शरद् को नववधू के रूप में प्रस्तुत किया गया है। 'कुमारसंभव' में जब उमा के नववधू बनने का प्रसंग आता है तो कवि के मानस पटल पर अप्रस्तुत के रूप में 'काशाशुका धरा' का ही विम्ब उभरता है—

सौ मंगलस्तानविणुद्धगात्री गृहीतपत्युद्गमनीयवस्त्रा ।

निवृत्तपर्जन्यजलाभिर्पका प्रफुल्लकाशा वमुधेव रेजे ॥ (7.11)

इसी प्रकार पुनः नए रेशमीवस्त्रधारिणी चन्द्रमुखी पार्वती के लिये शरद्, यामिनी का विम्ब लाया गया है—

पर्याप्तचन्द्रैव शरत्त्रियामा नयं नवक्षीमनिवासिनी सा ।

(7.26)

चन्द्रमुखी पार्वती शरद् की भाँति लोक के लिये मुखदायी हैं। उनको देखकर शिवजी के नेत्र-कुमुद खिल जाते हैं व चित्त-सलिल प्रसन्न (स्वच्छ) हो जाता है—

20. 'सप्तसिन्धु' जून 1971 में प्रकाशित डा. धर्मेंद्रकुमार गुप्त के लेख 'कालिदास-काव्य में वसन्त सुषमा' पृ. 16 में

तथा प्रवृद्धाननचन्द्रकोन्त्या प्रफुल्लचक्षुः कुमुद कुमार्या ।
प्रसन्नचेतः सलिल शिवोऽभूत्समन्यमान शरदेव लोक ॥

(7 74)

इस प्रकार हम देखने हैं कि कालिदास की विराट् अनुभूति में नारी-सौन्दर्य एवं विश्व-सौन्दर्य मिल जुल कर एक हो गये हैं ।

ऋतुश्री के वर्णन में मुख्य रूप से 'ऋतु महार' के बिम्बा का ही विवेचन हुआ है । 'ऋतु महार' के बिम्ब-विशेषण में एक महत्त्वपूर्ण बात सामने आती है । वह यह कि 'ऋतु महार' कालिदास की असंदिग्ध रचना है क्योंकि जो बिम्ब 'ऋतु महार' में प्रयुक्त हुए हैं, उनमें से कुछ ज्यों के त्यों कवि की अन्य रचनाओं में प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष रूप में प्रयुक्त हुए हैं । ऋतु वर्णन के प्रसंग 'कुमारसम्भव', 'रघुवश' व 'ऋतु महार' में परस्पर मिलते जुलते हैं । यदि 'ऋतु महार' का कर्त्ता इनके कवि होना तो यह आश्चर्यजनक साम्य सम्भव नहीं था । बिम्बों का अध्ययन कवि के समग्र व्यक्तित्व का अध्ययन होता है । जो बिम्ब स्मृति, कल्पना आदि के रूप में कवि के हृदय में रहने हैं, वे धूम-फिर कर प्रस्तुताप्रस्तुत रूप में उसकी विभिन्न रचनाओं में प्रकट हुआ करते हैं और कई महत्त्वपूर्ण मुत्थिया को मुलभाने में सहायक होते हैं ।

बेला—ऋतुश्री के प्रतिरिक्त प्रातः, दोपहर, संध्या व रात्रि आदि काल-विशेष के भी बिम्ब कालिदास ने प्रस्तुत किये हैं । इनका प्रसंगत चित्रण ऋतु बिम्बों में भी हुआ है । यही प्रातः, संध्या आदि के सामान्य बिम्ब लिये जायेंगे ।

प्रभात—प्रातः काल का प्रभावशाली चित्र 'प्रभिज्ञानशकुन्तल' में मिलता है—

यात्येकतोऽस्तशिसर पतिगोपधीना—

माविभूतोऽरुणपुरनर एकतोऽङ्क ।

तेजोद्वयस्य गुणपदन्यसनोदयाभ्या

लाङ्को नियम्यत इवारमदशान्तरेपु ॥

(4 2)

यह वर्णन प्रातःस्वरूप में होकर उपदेशात्मक रूप में हुआ है किन्तु समासोक्ति के रूप में एक सञ्जिष्ट बिम्ब उपस्थित करता है । चन्द्र एवं सूर्य के लिये जो विशेषण व क्रियाएँ प्रयुक्त की गई हैं, उनमें दो तेजस्वी व्यक्तियों की कल्पना अस्तिष्ठक में उत्पन्न होती है । 'गोपधीना पति' से चन्द्रमा का प्रभावशाली व ममूढ़शाली होना सूचित होता है । वह भी विपत्तिग्रस्त हो पर्वतादि के पीछे गूँथ में प्रवेश करता है । इससे मानस बिम्ब बनता है कि अन्धे से अन्धे व्यक्ति के जीवन में दुःख का अवसर आ सकता है । सूर्य के लिये 'अरुणपुरनर' विशेषण

यह विम्ब प्रस्तुत करता है कि सूर्य अभी उदित नहीं हुआ है, उदयोन्मुख है। साथ ही यह अर्थ भी निकलता है कि अभ्युदयशील अपने आश्रितों को भी उन्नति प्राप्त कराता है। इस उदय से मानो इस ईश्वरीय नियम की व्यवस्था हो रही है कि दुःख भी नित्य नहीं। उत्प्रेक्षा के रूप में प्रयुक्त 'नियम्यते' क्रिया महत्त्वपूर्ण है। 'जिज्ञित हो रहा है' से ही एकदम, प्रथम दो पंक्तियों में स्थित, सूर्य व चन्द्र के रूप में दो प्रभावशाली व्यक्तियों का उत्थान-पतन साकार हो जाता है। इसी प्रकार का नाभिप्राय वर्णन निम्न श्लोक में है—

अन्तर्हित जज्ञिनि मैव कुमुदवती मे
दृष्टि न नन्दयति संस्मरणीयशोभा ।
इष्टप्रवासजनिता न्यवलाजनस्य
दुःखानि नूनमतिमात्रमुदुःसहानि ॥

(4.3)

यहाँ जज्ञि व कुमुदिनी के पुल्लिग-स्त्रीलिंग सम्बन्ध से प्रोपितभर्तृ का नायिका की छवि प्रस्तुत की गई है जो दुष्प्रसन्न-शकुन्तला के प्रस्तुत प्रकरण को भी मूर्त करने की सामर्थ्य रखती है। यहाँ भी प्रभात का विशेष स्पष्ट चित्र नहीं बनता, अपितु कुमुदिनी की शोभा के प्रसंग से अवला शकुन्तला की दयनीय अवस्था का नकेत कर कवि महृदय को करुणभावना में आप्लावित कर देता है।

प्रकृति के विम्बात्मक चित्रण का अवसर काव्य में अच्छा रहता है। 'रघुवंश' में अज को जगाते हुए वन्दिजन प्रातःकाल का सुन्दर वर्णन करते हैं किन्तु यह वर्णन भी मानव-नापेक्ष रूप में है, विशुद्ध आनन्दस्वरूप में नहीं। यथा-रात्रि में भीरे कमल में वन्द हो जाते हैं, जैसे रात में अज की पुतलियाँ नेत्रों में वन्द थीं। प्रातःकाल भीरे कमल में और पुतलियाँ नेत्रों में चलायमान हैं। इधर अज के नेत्र खुले तो उधर कमल खिले।²¹ कवि प्रातःकालीन गन्ध व स्पर्श का भी इसी प्रकार का विम्ब प्रस्तुत करते हैं—प्रातःकालीन वायु तरुणशाखाओं में उलझे फूलों को गिरा रहा है, सूर्य-करों के स्पर्श में खिलते कमलों के गन्ध को ग्रहण कर वह रहा है। आप (अज) जागकर इसे अपने मुख-संसार से संयुक्त करें।²² प्रातःकाल लाल पत्तों पर गिरी शोस की बूटे, कवि को स्वच्छ मोतियों के हार एवं अज के लाल होठों से संयुक्त, स्वच्छ दन्त-प्रभा वाले मन्द हास्य के समान प्रतीत होती हैं।²³ प्रातःकालीन प्रकृति-शोभा और अज के सौन्दर्य का यह विम्बप्रतिविम्बभाव एक अनोखे ही काव्य-सौन्दर्य का आघातक बना है।

21. रघु 5/68

22. वही-69

23. वही-70

प्रातः काल राजभवन में हाथी-घाटों के जागृत का चित्र कुछ अधिक यथातथ्य में परिपूर्ण है। हाथी दोनों ओर करबट बदल-बदल कर भौंदा त्याग चुके हैं। वे अपनी जजीरो की सींच-सींच कर बजा रहें हैं। उनके दाता पर जब बालरवि की गति किरणें पड़ती हैं, तो वे दान-कट हुए गेह-पत्थर के टुकड़े में जान पड़ते हैं।¹⁵ बटे-बड़े कपटे के तम्बुओं में बड़े अरखी घोड़े जा चुके हैं। वे अन्न सामने चाटन के लिये रमें मँधे नमक के टुकड़ों को अपने मुखवास में मलिन कर रहे हैं।¹⁶ जानवरों के प्रे वगान निश्चित रूप में सुंदर व स्पष्ट विम्बा की रचना करते हैं। ऐसा लगता है कि राजाश्रय में रहने कालिदास ने हाथी-घोड़ा के य दृश्य अपनी आत्मा से देवकर यथानय्य रूप में प्रस्तुत किये हैं।

मध्याह्न—कालिदास ने मध्याह्न के सुंदर विम्ब दिये हैं। प्रोप्स ऋतु की दापहरी का विम्बप्राही दृश्य 'विक्रमोद्योग्यम्' में मिलता है—

उपगानु शिशिरे निगोदति तगाम् नानवाये शिनी

निर्मिच्छोपरि कर्णिकारमुकुलान्गानीयते यदपद ।

तप्त वारि विहाय तीरजलिनी कारण्डव मेवने

कोडावगमनि चंप पजरदुक बनान्ना जन याचने ॥ (2 22)

प्रस्तुत वर्णन में एक साथ ही कई प्रकार के चित्र हैं—चौबे में मोर वृक्ष के गीने आनवाय में बँडा है, पीछे पर भ्रमर कनेर की कली का मुख खोजकर उसमें छिपने का प्रयास कर रहा है, तदनन्तर कवि की दृष्टि ताल की ओर जाती है, जहाँ दापहर में जलचर गरम जल को छोटकर, किनारे के झुरमुडा में जा छिपे ह। चौथा दृश्य भवन का है और बड़ा दयनीय है जहाँ ताता परलत्र होने के कारण उचिन आश्रय का चुनाव भी नहीं कर सकता और प्यास से चिल्ला रहा है। इस प्रकार स्थल से जन और फिर भवन की ओर कवि की दृष्टि घूमती चली जाती है। यह विम्ब आश्रय स्पष्ट और प्रभावशाली है।

'भारविवाज्जिमित्रम्' में मध्याह्न का इसी प्रकार स्पष्ट चित्र कवि ने प्रस्तुत किया है—

पत्रच्छायासु हमा मुकुलिननयना दोषिकापदिमनीना

मोषा-यत्पर्यनापादवलभिपरिचयद्वेविपारावतानि ।

त्रिदुर्गपात्रिसासु परिसरनि शिखी भ्रातिमद्वारिष्यञ्ज

मवेर्यम् भमयेस्त्वमिव नृपगुणोदीप्यते सप्तगणि ॥

(2 12)

सूर्य राजा की भाति अपने कृष्ण प्रताप में शोभायमान है। यहाँ कमजोरों की छाया में आश्रय खोजन हमों में यह प्रकट होता है कि जन में भी ठंडक नहीं है।

‘मुकुलितनयना’ विशेषण से हमों का कण्ठभाव भी व्यंग्य है। कबूतर भवनो के छज्जो पर बैठते हैं किन्तु छतों के अत्यन्त तपने से वहाँ भी ठंडक नहीं और छज्जे खाली पड़े हैं। तीसरा दृश्य कुओं के आसपास मयूर का है जो रहट से उछलते जल-विन्दुओं को प्राप्त करने का प्रयत्न कर रहा है। ये सभी दृश्य मिलकर मध्याह्न का, अवश्य ही ग्रीष्म के मध्याह्न का, स्पष्ट विम्ब प्रस्तुत कर रहे हैं।

सन्ध्या—कालिदास का सन्ध्या-वर्णन और भी मनोहर विम्बों से परिपूर्ण है। ‘कुमारसंम्व’ के आठवें सर्ग में सन्ध्या का आलम्बन रूप में वर्णन हुआ है। शिव, पार्वती को साथ लेकर गन्धमादन पर्वत पर पहुँचते हैं और पार्वती को सन्ध्या का मनोहर दृश्य दिखाते हैं। यह समस्त वर्णन अर्थात् विम्बग्राही और कलात्मक है। शिव कहते हैं—

नक्षये जगदिव प्रजेश्वरः सहरत्यहरसावर्हपतिः (830)

दिवसावसान के लिये सूर्य द्वारा दिन का उपसंहार करना—जैने प्रजापति प्रलयकाल में संसार को समेट लेते हैं—सुन्दर विम्ब का निर्माण करता है।

‘भरनो की फुहारो से सूर्य की किरणें हटती जा रही हैं और उनके हटते ही फुहारों में बने इन्द्रधनुष मिटते जा रहे हैं।²⁶ पहाड़ों पर बहने भरनो के लिये यह सान्ध्य दृश्य सर्वथा स्वाभाविक है। ‘नरोवर की लहरो में’ देखो, पश्चिम में अस्त होते सूर्य ने हिलते प्रतिविम्बों से सोने का पुल बाँध दिया है—

पश्य पञ्चिनदिगन्तलम्बिना

निर्मित गितकथे विवस्वता ।

लब्धया प्रतिमया नरोम्भना

तापनीयमिव मेतुवन्वनम ॥

(834)

लगता है, जैसे कालिदास ही आँखों देखा हाल सुना रहे हो। ‘सूर्य के हिलने प्रतिविम्बों’ के लिये ‘मेतुवन्वन’ की कल्पना बहुत सुन्दर है और प्रस्तुत वर्णन का रंग रूप से मूर्त कर देती है।

सन्ध्याकालीन आकाश का चित्र प्रस्तुत करते हुए वे कहते हैं—‘सूर्य ने आकाश में धूप का पानी खींच लिया है, इसलिये आकाश उस तानाब के समान दिखाई दे रहा है जिसमें पूर्व की ओर अंधेरा बढ़ आने से लगता है कीचड़ ही कीचड़ है तथा पश्चिम में कुछ-कुछ उजाला रहने से ऐसा लग रहा है जैसे उधर थोड़ा पानी जेष है।²⁷ यहाँ आकाश में नरोवर की, धूप में पानी व अंधेरे में कीचड़ की, कल्पना की गई है। प्रस्तुत व अप्रस्तुत दोनों चित्र सर्वथा स्पष्ट हैं और कवि की प्रतिभा के परिचायक हैं।

26. कु. 8/31

27. वही 8/37

28. वही-39

मध्या के समय कमल समुद्रित होना हुआ थोड़ी देर के लिये मूला पर रहता है। कवि वर्णना करता है मानो 'चाहूँ भटकने नीरे की आदर प्रवेश देन के लिये ही कमल ने मुनविवर सोल रखा है'।²⁹ मानवीय व्यवहार के आरोप में कवि ने यहाँ व्यवहार की मूर्त कर दिया है।

सूर्यास्त होने पर सप्ताह के सभी कायकलाय ग्रन्थकार स विहीन हो जाते हैं। उसने लिय मूय द्वारा दिन भर दिग्गमचार का होने रहने के बाद उसे समुद्र में डाल देने की कल्पना बड़ी मौलिक है। सूर्य के डूब जान पर सारा आकाश गहरी नींद में सा गया है—'य प्रमुत्तमिव आस्थिते रवा' यहाँ एक विशेष 'प्रमुत्तम' स ही आकाश की निरस्तता को मूर्त कर दिया गया है।

पूर्व की ओर से ग्रन्थकार बहना आ रहा है, पश्चिम में सभी भी लाली है। मानो गेह की नदी के किनारे तमाल वृक्षों की पंक्ति खड़ी है—

एकनस्ततमालमालिनी पश्य धातुर्गनिधनया इव । (8 53)

यहाँ रग मय्य के आधार पर सुन्दर विम्ब उपस्थित किया गया है। अघने के लिये काने रग की तमानपक्ति व लान मध्या के लिये रग की नदी। दोनों मित्रता कवि की कल्पना को दृश्यता प्रदान करते हैं।

दूसरे प्रकार 'कुमारसमय' का यह सम्पूर्ण सध्यादर्शन बड़ा मजबूत, मिथ्या-मय एवं सवेदनपूर्ण है। शिव की मनुष्यामिनी की पूर्वसन्ध्या के वर्णन में कवि ने आत्मविशेष होकर अपनी उच्चतम कला का परिचय दिया है।

पुनरुवा के राजमहल में सन्ध्या का एक दुर्ग इन्द्रियगोचर रूप में कवि ने चित्रित किया है—

उत्कीर्णा इव वामगट्टिमु निशानिद्रावरा वहिणो ।

यूरर्जातविनि मृतेर्बलमय मदित्यपारावता ।

आचारप्रयत सपुणर्वलिपु स्थानेषु चाचिप्सती

मन्यामगलदीप्तिरिषा विमजने शुद्रान्तवृद्धो जनः ॥ (वि 3 2)

यह राजमहल में दिन छिये का यथातथ्य वर्णन है—नियाम-वष्टि पर निद्रालस सूर्यो के लिये 'उत्कीर्णा' की कल्पना उसकी निश्चलता को प्रत्यक्ष कर देती है। सन्ध्या में निरलने धूम के रूप रग के लिये कलुषता की कल्पना भी मिथ्या-मय है। अतःपुर के पत्रितो द्वारा दीपसो की कानारे सनाने के विम्ब स, यह सन्ध्या राजमहल के दृश्य को प्रत्यक्ष कर देती है, अन्यथा यह सन्ध्या का सामान्य चित्र होता।

उपमसित रूप में भी सध्या के सुन्दर विम्ब कालिदास ने उपस्थित किये हैं। 'रघुवश' में नन्दिनी गाय के लिये कवि ने तीन बार सध्या का मादुर्ग दिया है। उल्लेखनीय है कि तीनों बार व उपमान, गाय के सध्या समय वन सलीले पर प्रयुक्त किये गये हैं। सध्याज्ञान भी सामन्य दृश्य है और गाय भी। पर वे विम्ब अनायास और सहज आये गीत होते हैं। यथा—

लेलाटोदयामभुग्नं पल्लवस्तिग्धपाटला ।

विभ्रतीश्वेतरोमांक सव्येव शशिन नवम् ॥

(1.83)

यहाँ सन्ध्या के उपलक्षित विम्ब से वस्तुतः प्रस्तुत नन्दिनी गाय का ही रूप अधिक स्पष्ट हुआ है। गाय एवं सन्ध्या दोनों का रंग किसलय की भाँति गुलाबी-सा है। गाय के मस्तक का तिलक नवोदित चन्द्र की भाँति कुछ टेढ़ा है। ये दोनों कल्पनाएँ प्रस्तुत गाय को अनुपम सौन्दर्य प्रदान करती हैं। पुनश्च—

सचारुपूतानि दिगन्तराणि कृत्वा दिनान्ते निलयाय गन्तुम् ।

प्रचक्रमे पल्लवरागतात्रा प्रभा पनगस्य मुनेश्च धनुः ॥

(2.15)

यहाँ 'पल्लवरागतात्रा' विशेषण प्रस्तुत व अप्रस्तुत दोनों से सम्बन्धित है। क्रिया का भी पूर्ण साम्य है। सन्ध्या के भी प्रस्तुत होने के कारण यह विम्ब बहुत मनोहर लगता है। अपिच—

पुरस्कृता वर्त्मनि पार्थिवन पत्युदगता पार्थिववर्मल्या ।

तदन्तरे सा विरराज धेनुर्दिनक्षपामव्यगतेव सन्ध्या ॥

(2.20)

यह कल्पना बड़ी सूक्ष्म है। राजा दिन की भाँति देदीप्यमान है। सुदक्षिणा चाँद-तारी वाली रात्रि की भाँति सौन्दर्य से युक्त। उन दोनों के बीच पाटल वर्ण वाली गाय गुलाबी सन्ध्या के समान स्थित है। यहाँ तीनों विम्ब मिलकर प्रस्तुत दृश्य को पूर्णता और अलौकिक सौन्दर्य प्रदान करते हैं।

अन्त्य भी कवि ने सन्ध्या को अप्रस्तुत बनाया है। हिमालय के शिखरों पर बहुत सी ताम्रवर्ण गैरिकादि धातुएँ हैं। इनसे ऐसा प्रतीत होता है मानो पर्वत ने अकाल सन्ध्या को धारण किया हो।²⁹ म्रियों के धुले अंगरागों में युक्त मरू-प्रवाह के लिये भी कवि ने मेघयुक्त सन्ध्याकाल का विम्ब प्रयुक्त किया है।³⁰ विस्तारभय से सभी विम्ब देना संभव नहीं है।

स्पष्ट है कि कालिदास का सन्ध्या-वर्णन उनके प्रभात-वर्णन से अधिक सुन्दर है, अधिक विम्बपूर्ण और अधिक सरस है। लक्षित व उपलक्षित दोनों प्रकार के उनके सात्व्य विम्ब पूर्ण कलात्मक हैं।

निष्ठा—कृतुओं में ग्रीष्म व शरद आदि की रजनी के सुन्दर विम्ब या चूके हैं। अप्रस्तुत रूप में भी वसन्त रजनी का विम्ब मालविका के सौन्दर्य को स्पष्ट करने के लिये हम देख चुके हैं। यहाँ सामान्य रूप से रजनी के विम्बों को देखने का प्रयास किया जायेगा। 'कुमारसंभव' के आठवें सर्ग में सन्ध्या-वर्णन के बाद रात्रि का भी सुन्दर वर्णन है। इसमें 55वें श्लोक से 73वें श्लोक तक रात्रि के एक से

29. कु. 1/4

30. रघु. 16/58

बटकर एक सुन्दर चित्र है। यहाँ कुछ चित्र प्रस्तुत किये जाते हैं। अकार निरकुश
भाव से चारों ओर फैल रहा है। ऐति स्थिति में—

नन्धर्वमीक्षणगतिर्न चाप्यग्रे नाभितो न पुरतो न पृष्ठतः ।

लोक एष निमिराधवेष्टितो नभस्वाम इव वतत निशि ॥ (56)

जो ऊपर कुछ दिखाई देना है न नीचे, न आगे-पीछे। इसके लिये कवि
कल्पना करने हैं कि माग सत्तार दस प्रकार अघेरे में लिपटा पड़ा है जैसे गर्भ की
मिल्ली में बालक। इस अ घेरे में उज्ज्वल व रंग, लड़के और बच्चे, भीषे और ठंडे
मद एक में हो गये हैं। पूर्व दिशा में चन्द्रमा का प्रकाश ऐसा दिखाई पड़ता है मानो
उपर केतकी के फूलों का पराग फैला हुआ हो। जो चन्द्रमा दिन भर दिखाई नहीं
दिया, वह दस समय निकला हुआ ऐसा लगता है मानो रात्रि के कहन में आकर
पूर्व दिशा के मार्ग भेद होने दे रहा हो दस प्रकार कवि ने अनेक कल्पनाओं में रात्रि
के मोदर्य को दृश्यता एवं हृद्यता प्रदान की है। आकाश में चन्द्रमा और ताल में
उमकी परछाई दिखाई दे रही है, लगता है जैसे रात होने में चकवा-चकवी दूर-दूर
जा पड़े हों।³¹ अब धीरे धीरे उदित होने चंद्र के वर्णन में कवि न अनुपम वाक्य
कला का परिचय दिया। 'अ गुलीमिरिव केशमचयम आदि।'³²

कमल मुद गये हैं और चांदनी फैल जाने में अ घेरा मिट गया है। इसलिये
ऐसा लग रहा है मानो चन्द्रमा अपनी किरण ली उ लियों से रात ली नायिका
के मुख पर फैले हुए अ घेरे ली वालों का हटाकर उनका मुख चूम रहा हो और
रात ने आनन्द में अपने कमल-नेत्र मूंद लिये हो। यह विम्ब बहुत ही मनोहारी है।
उगते हुए चांद और अघकार में उनभी चांदनी रात का ऐसा सुंदर दृश्य साहित्य में
अन्यत्र प्राप्य नहीं है।

चन्द्रमा की किरणों में अ घेरा मिट गया है अत आकाश ऐसा जान पड़ रहा
है मानो हाथियों की जलक्रीड़ा में कोई गदना मरोवर निमग्न हो चला हो। यहाँ
अ घेरे के लिये गदना पानी व प्रकाशित नभ के लिये मरोवर के उपमान नवंधा
उचित हैं और विषय को दृश्य कर देते हैं। कल्पवृक्ष पर चंद्रकिरणों चंद्रहार बनानी
प्रतीत होती है। पहाड़ के ऊँचे-नीचे स्थानों में कही चांदनी और कहीं अ घकार है।
कवि कल्पना करता है जैसे हाथी के ऊपर अनेक प्रकार की चित्रकारी कर दी गई
हो। पत्तों के बीच से छनकर अगती पर पड़ने वाली चांदनी में पेटों में लड़े हुए फलों
की कल्पना अत्यंत मनोहारी है।³³ उसने चांदनी का दृश्य मूर्त हो गया है।

31. कृ. 8/57, 58, 60 व 61

32. वही गृष्ठ 18 पर उद्धृत

33. कृ. 8/64, 69 व 72

यह सारा प्रसंग विम्ब रूप में ही कवि ने प्रस्तुत किया है, इसीलिये इतना मनोहर हो सका है। 'विक्रमोर्वशीयम्' में भी चाँदनी रात का सुन्दर विम्ब आया है—

उदयगूढशशाकमरीचिभिस्तमसि दूरतर प्रतिसारिते ।

अलकनयमनादिव लोचने हरति मे हरिवाहनदिङ्मुखम् ॥ (3.6)

यहाँ मानवीकरण द्वारा चन्द्र को नायक व पूर्वदिशा को नायिका के रूप में प्रस्तुत किया गया है, चन्द्रमा को आते देख पूर्व दिशा ने अपने मुख पर विखरे अन्धकार रूपी केशों को संभाल लिया है।

अप्रस्तुत रूप में रात्रि को अनेक स्थानों पर कवि ने विम्ब बनाया है। गर्भिणी रानी मुदक्षिणा कृण हो जाती है, वे अपने बहुत से आभूषण उतार देती हैं, उनका मुख पीला पड़ जाता है अतः वे प्रभात ने पहने की रात्रि जैसी जान पड़ती है—

तनुप्रकाशेन विचयेतारका प्रभातकल्पा गणिनेव शर्वरी ।

(रघु. 3.2)

प्रातःकाल के पूर्व रात्रि में तारे बहुत कम रह जाते हैं, चन्द्रमा भी फीका पड़ जाता है, अतः यह मादृश्य सर्वथा उचित है तथा प्रस्तुत की छवि को मूर्त करने वाला है।

आभूषण पहने हुए नारी को कवि नक्षत्रों युक्त रात्रि में उपमा देकर अनेक बार दृश्यता प्रदान करते हैं, पार्वती 'ज्योतिर्मिरुद्यद्भरिव त्रियामा' व मालविका 'चैत्रविभावरी' बनाई गई है। नए सुन्दर वस्त्र पहन कर, पार्वती जब हाथ में दर्पण लेकर खड़ी होनी है तो 'शरत्त्रियामा' की कल्पना बड़ी यथार्थ जान पड़ती है—

क्षीणेदवेलेव सफेत्पुंजा पर्या तच्चन्द्रेव शरत्त्रियामा ।

नयं नवक्षोमनिवामिनी सा भुवो ब्रह्मो दर्पणमादधाना ॥

(कु. 7.26)

दर्पण श्वेत होता है उसको 'नव' कहने में वह और भी चमकीला होना चाहिये। उस दर्पण में नवीन रेशमी वस्त्रों की प्रतिच्छवि चाँदनी रात में गम्य है, बीच में पार्वती का मुख चमक रहा है, मानो विकसित पूर्ण चन्द्रमा। यह कल्पना प्रस्तुत को पूर्णतः उन्निवगोचर कर देती है। इसी प्रकार निम्न प्रसिद्ध स्थानों में भी रात्रि के उपलक्षित विम्ब देखे जा सकते हैं—

'अविभृते गणिनि तमसा मुच्यमानेव रात्रिः ।'

एव

'नक्षत्रताराग्रहन्कुलापि ज्योतिष्मती चन्द्रमसेव रात्रिः ।'

कालिदास ने दिन और रात को एक साथ उपमान बना कर भी सुन्दर विम्ब-विधान किया है—

प्रदक्षिणप्रव्रमणात्कृशानोन्दर्चिपस्तमियुन चकामे ।

मेरोरुपात्तेष्विव वतमानमन्योयनमवतमहद्वियामम् ॥

(रघु 7 24)

इदुमति व अज प्रदीप्त अग्नि की प्रदक्षिणा करते हैं। कवि कल्पना करता है कि जैसे सुमेरु पर्वत के उपान्त में एक टूटने से जुड़े हुए दिन-रात स्थित हैं। अग्नि का रंग सुमेरु की भांति लाल है। अज दिवस के समान तेजस्वी है। इदुमति रात्रि के समान चंद्रमुखी व मितारो जटित वस्त्राभूषण पहन हुआ है। दिन-रात के सादृश्य में अज व इदुमती का यह विम्ब स्वयं उभर आता है। गिव-पार्वती के फेरों के अवसर पर भी यही विम्ब प्रयुक्त हुआ है।³⁴

स्पष्ट है कि कालिदास ने प्रा, सध्या, रात्रि आदि के सुन्दर विम्ब प्रस्तुत किये हैं। विगुह्म आलम्बन रूप में, आनकारिक रूप में मान्योकरण के रूप में एक सादृश्य के रूप में बना सम्बन्धी विम्ब कालिदास की बहुमुखी प्रतिभा के प्रमाण हैं।

जलोप विम्ब—जल में सम्बन्धित विम्बों में समुद्र, नदी, सरोवर आदि के विम्बों का अध्ययन किया जा सकता है। मर-नरिताण अर्थात् व्यक्ति का मन आकृष्ट कर लेनी हैं। कालिदास तो प्रकृति की इन विभूतियों के प्रति इतने आसक्त हैं कि अवसर मिलत ही इनके चित्र प्रस्तुत करना नहीं भूलते। अप्रस्तुत रूप में भी वे रूप-वर्ण आदि का सादृश्य नदी, समुद्र आदि में दिया करते हैं।

समुद्र—कालिदास ने समुद्र के सुन्दर विम्ब दिये हैं। 'रघुवश' के 13वें सर्ग में समुद्र, नदी सरोवर आदि का विस्मयजनक वर्णन हुआ है। राम सीता के साथ लंका में विमान द्वारा लौटने हैं। पास बँधी सीता को राम भारे भाग का पन्थिय देत चरते हैं। इस वर्णन में राम की सीता के प्रति और कवि की प्रकृति के प्रति संवेदना प्रकट हो गई है। वर्णन में इतनी यथार्थता व दृश्यता है कि लगता है कोई आँखों देखा हाल मुँह रहा हो। वरुण शत्रु के आनक में रहो प्रिय पत्नी को पास बँठाकर राम बड़े स्नेह में सब कुछ बता रहे हैं। इसमें वर्णन में सहज रागात्मकता का सन्निवेश हो गया है और ये वर्णन नीरस आलेख्यमात्र नहीं रहे। राम समुद्र दिखाने हुए कहते हैं—

वैदहि पश्यामलयाद्विभक्त मत्सेतुना फेनिलसम्बुरागिम् ।

छायापथेनैव शरत्प्रगलनाकाशभाविभूतचान्तारम् ॥ (2)

यहाँ कालिदास की कल्पना बड़े सुन्दर रूप में सामने आई है। वस्तुतः यहाँ दो शब्दचित्र हैं। पहला—फेन में व्याप्त, लम्बे पुन से विभक्त, विशाल समुद्र का, दूसरा—शरत् के स्वच्छ आकाश का, जो नागों में जटित व छाया पथ में दो भागों में विभक्त है। दूसरा चित्र प्रस्तुत विम्ब का अधिक स्पष्टता प्रदान करने के लिये लाया गया है।

समुद्र के विस्तार से कवि प्रभावित है। समुद्र कभी शान्त और कभी क्षुब्ध दिखाई देता है। समुद्र की विभिन्न अवस्थाओं के लिये कवि एक अलौकिक कल्पना प्रस्तुत करता है—

तां तामवस्थां प्रतिपद्यमानं स्थितं दश व्याप्य दिशो महिम्ना ।

विष्णोरिवास्यानवधारणीयमीदृक्तया रूपमियत्तया वा ॥ (5)

कवि समुद्र की विष्णु का उच्चतम विम्ब प्रदान करता है। विष्णु कभी सर्जक, कभी पालक और कभी संहारक रूप को धारण कर लेते हैं, वे दसों दिशाओं में व्याप्त हैं। सागर भी कभी शान्त और कभी संहारक रूप धारण कर लेता है। इसका विस्तार भी दसों दिशाओं में है। विष्णु के समान समुद्र के बारे में भी निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि यह इतना है या ऐसा है। समुद्र के लिये विष्णु का यह पौराणिक विम्ब सर्वथा नवीनतापूर्ण व समुद्र को गौरव प्रदान करने वाला है। कल्पान्त के समय समुद्र का महत्त्व और बढ़ जाता है, जब समुद्र सब कुछ अपने में समेट लेता है। प्रलयकालीन समुद्र का बड़ा कलात्मक चित्र कवि ने प्रस्तुत किया है

रसातलादादिभवेन पुंसा भुवः प्रयुक्तोद्वहनक्रियायाः ।

अस्याच्छमम्मः प्रलयप्रवृद्धं मुहूर्तवक्राभरणं वभूव ॥ (8)

पौराणिक बराहावतार की और संकेत करने हुए कवि कहते हैं कि प्रलयकाल में जब बराह ने पृथ्वी का उद्धार किया तो तरंगों के रूप में ऊँचा उछलता जल पृथ्वी का गुत्ताभूषण बना। इस विम्ब का समस्त सौन्दर्य 'उद्वहन' शब्द की श्लिष्टता पर आश्रित है। इसके दो अर्थ हैं—(1) उठाना (2) विवाह। विवाह के समय मुख पर कीना ना घूँघट भारत की सांस्कृतिक परम्परा है। पृथ्वी के उद्धार के समय चमकीले पारदर्शी जल की परत विवाहकालीन यवनिका बनी। प्रलयकालीन जल की भयंकरता को विवाहकालीन घूँघट की स्पृहणीयता में परिवर्तित करने की सामर्थ्य कालिदास में ही हो सकती है।

समुद्र का वर्णन करने समय वहाँ के जीवों, जंघ-जुलिनियों आदि का वर्णन भी बड़ी वारीकी से कवि ने किया है जो समुद्र के रूप का पूर्णता और दृश्यना प्रदान करता है। 'बड़ी-बड़ी मछलियाँ नदियों के मुहानों पर जन्तुओं सहित जल पी जाती हैं, तदनन्तर मुख दन्द कर छिद्रयुक्त मस्तक के ऊपरी भाग से फव्वारे की भाँति जल निकाल देती हैं'।³⁵ बड़े-बड़े ग्राह गूँगाएँ उछलते हैं और बिबरा हुआ फेन उनके गालों पर चामरभाव को धारण करता है।³⁶ वादल समुद्र में जनप्रहृण करते हैं यह एक प्राकृतिक तथ्य है। समुद्र के जल पर भुके वादल कवि को पौराणिक स्मृति दिनाते हैं—

प्रवृत्तमात्रेण पयासि पातुभावनवेगाद्भ्रमता धनेन ।

आभाति मृषिष्ठमय समुद्र प्रमथ्यमानो गिरिगैव भूय ॥ (14)

भर के वेग से जल पर भुके मेघ चक्काकार घूमते हैं। ऐसा प्रतीत होता है माना समुद्र पुन मथा जा रहा है। समुद्र मथन की कल्पना से मेघ का पर्वतकार होना व्यञ्जित होता है। यहाँ समुद्र मथन की पौराणिक कल्पना भी साकार हो जाती है और प्रस्तुत चित्र भी स्पष्टता प्राप्त करता है।

समुद्र पर मानवीय भावों का आगोष करते हुए कवि उसे एक अनन्य—साधारण भोगी के रूप में प्रस्तुत करत है—

सुखापंगेषु प्रकृतिप्रगमा स्वय तरगाधरदानदश ।

अनन्यमामान्यकलप्रवृत्ति पियत्यमो पाययने च मिथु ॥ (9)

यहाँ रतिकाल में परम्पर अन्तरदान में रत प्रेमी-प्रेमिका के व्यापार का दृश्य उपस्थित किया गया है। तरग व अघर में अभेद स्थापित कर कवि ने इस प्रेमदृश्य की मृष्टि की है। इस प्रेम दृश्य से राम भी सीता के प्रति 'विम्बाधरवद्ध-तृष्णम्' हो जात है, 'मण्डनकालहानि' उन्हें सह्य नही।³⁷ पीछे की ओर देखते ह तो दूर होने समुद्र में पृथ्वी जगल सहित निकलनी भी दिखाई देती है—

'एषा विद्रीभवत समुद्रात्मकानना निष्पततीव भूमि ।'

यहाँ 'निष्पतति' क्रिया विम्ब का क्षेत्र है। पृथ्वी समुद्र से जैसे निकल पड़ी हो। इस क्रिया न ही पृथ्वी को भूत कर दिया है।

कालिदास ने समुद्र के उपलक्षित विम्बों में अनेक स्थानों पर प्रस्तुत स्थितियों को स्रोत प्रदान की है। समुद्र की सुस्मानिमृधम हलचल को कवि ने अपनी तीक्ष्ण दृष्टि से पकड़ा है। महादेव के चित्तोद्वेग हेतु कवि द्वारा प्रयुक्त समुद्र की हलचल का विम्ब प्रसिद्ध ही है—

हरस्तुच्चित्परिलुप्तधर्म—

अच द्रोदयारम्भ इवाम्बुगणि ।

उभामुखे विम्बफलधरोष्ठे

व्यापारयामास विनोचनानि ॥

कु 367

कवि ने यहाँ अत्यन्त निपुणता के साथ समुद्र के विम्ब में शिव के चित्त-विशोभ को भापा दी है। इस चित्र के बिना कवि के भाव की अभिव्यक्ति समभव नहीं थी।

कवि ने प्राय अपने सभी नायकों की 'श्रीरता, उदाररता, महानता, पत्नीरता' आदि गुणों की व्यवस्था हेतु समुद्र का विम्ब प्रयुक्त किया है। तेजस्वी राजा

अग्निमित्र अपने आकर्षक व्यक्तित्व के कारण 'प्रतिक्षणं आँखों को नष्ट-नष्ट, दिखने वाले समुद्र' से प्रतीत होते हैं—

न च न परिचितो न चाप्यगम्यश्चकितमुपैमि तथापि पार्श्वमस्य ।
सलिलनिविरिव प्रतिक्षणं मे भवति न एव नवो नवोऽयमदृशोः ॥

मा. 1.11

ज्वेत छत्र वाले कृष्ण द्वारा अयोध्या को भेजा गया सैन्य समूह चन्द्रमा द्वारा तीर पर भेजे गये समुद्र की भाँति बताया गया है।³⁸ इसमें मेना की अनन्तता साकार हो जाती है। नगर के समीपस्थ युवराज यज्ञ के आगमन से हर्षित राजा भोज उनसे मिलने वैसे ही जाते हैं जैसे चन्द्रोदय से प्रवृद्ध उर्मियों वाला समुद्र चन्द्र से मिलने दहता है।³⁹ इसमें भोज का हर्षातिशय व्यक्त होता है।

अपने भीम व कान्त दोनों प्रकार के गुणों से दिलीप, प्रजा के लिये, जन्तुओं व रत्नों से युक्त समुद्र की भाँति, अवाप्य भी थे और अभिगम्य भी थे।⁴⁰ कृष्ण आदि राजगण अपने देश की सीमा का उसी प्रकार अतिश्रमग नहीं करते थे और शांति से रहते थे जैसे समुद्र शानिपूर्वक अपनी सीमा में ही रहता है।⁴¹ यहाँ समुद्र का विम्ब राजाओं की मर्यादाप्रियता को नुन्दगता से अभिव्यक्त करता है। राजा दशरथ मुनि के शाप को अपने अन्दर उसी प्रकार धारण करते हैं जैसे समुद्र वटवानल को धारण करता है।⁴² दशरथ के हृदय की अमूर्त व्यथा को मूर्त करने के लिये यह विम्ब बड़ा उपयुक्त है।

स्पष्ट है कि समुद्र कवि को बहुत प्रिय है, इसके लक्षित व उपलक्षित अनेक विम्ब कालिदास की कविता में उपलब्ध है।

नदियाँ—कालिदास के प्राकृतिक विम्बविधान में नदियों का महत्त्वपूर्ण स्थान है। उन्हें भारत की नदियों में विशेष जगह है। आश्चर्य होना है कि आवागमन के विघ्नेष साधनों के अभाव में भी कालिदास को भारत की प्रायः सभी नदियों का आँखों देखा परिचय है। उनकी रचनाओं में, आनन्दमय रूप में गंगा, यमुना, संगम, मन्दाकिनी, गोदावरी, मरू, कावेरी, मुरला (सभी रघुवंज) सरस्वती, रेवा, वेतवा, निधिन्ध्या, काली(मन्ध), शिप्रा, गंधीरा, चम्पन (सभा पूर्व मेघ) नदियों के वर्णन हैं। इनका कालिदास कृत वर्णन प्रत्यक्ष देखा हुआ सा जान

38. र. 16.27

39. वही 5.61

40. वही 0.16

41. वही 16.12

42. वही 9.82

पड़ता है। इस आचार पर अथ नदियों के चित्र भी मच्चे माने जा सकते हैं। आकाश गंगा (कुमारसम्भव) का वर्णन भी कवि ने प्रत्यक्ष-सा कर दिखाया है। इन नदियों के अतिरिक्त कई अथ नदियाँ के उल्लेख भी कवि ने किये हैं। नदी सामान्य के भी लभित व उपलक्षित बिम्ब कवि ने प्रस्तुत किये हैं। रूप, गुण, क्रिया का सादृश्य प्रस्तुत करने के लिये कवि प्रायः नदी को उपमान बनाने हैं।

सगम—‘रघुवश’ में विमान में जाने राम गंगा-यमुना व सरस्वती के सगम का हृदयहारी वर्णन करते हैं। बिम्ब-सिद्धांत की दृष्टि में यह वर्णन अनुपम है

क्वचिदप्रभातेपिभिरिन्द्रनीलैर्मुक्तामयी यष्टिरिवानुविद्धा ।

अन्यत्र माला मितपक्वानामिदीवरैरुल्लखितान्तरेव ॥

क्वचिदलवगाना प्रियमानमाना चादम्बमसगंवतीर पत्ति ॥

अन्यत्र कानागुह्यदत्तपत्रा भक्तिर्गुणवचन्दनकपिनेव ॥

क्वचिदप्रभा चाद्रमयी तमोभिश्छायाविलीनै शवलीकृतेव ।

अन्यत्र शुभ्रा शरदभ्रलेखा रन्ध्रेष्विवालक्ष्यनमप्रदेशा ॥

क्वचिच्छ कृष्णोरगभूषणैव भस्मागरागा तनुरीश्वरस्य ।

पश्यानवद्यागि विभाति गंगा भिनप्रवाहा यमुनातरगं ।

सर्ग 13 54 में 57 तक

उपयुक्त वर्णन कालिदास की समृद्ध व उर्वर बिम्बविधायिनी प्रतिभा का अनुपम उदाहरण है। प्रयाग में नीली धारा वाली यमुना श्वेत जलवाणी गंगा में मिलती है। श्वेत व श्याम वर्णों के मेल में निर्मित इस दृश्य को साकार करने के लिये कवि ने एक से बढ़कर एक सुन्दर सात अप्रस्तुत दिये हैं। (1) इन्द्रनीलमणियों से गुथा हुआ श्वेत मोतियों का हार (2) बीच-बीच में नीलकमलों से गुथी हुई सितपक्वों की माला (3) नीले हंसों में मिश्रित श्वेत हंसों की पत्ति (4) पृथ्वी पर कालागुरु और श्वेतचन्दन में रचित अल्पना, (5) पत्तों की काली छाया में मिश्रित वृक्षों के नीचे लेटी चाडनी (6) श्वेत शरभप्रमाना, जिसके बीच-बीच में से नीला आकाश भाँक रहा है और (7) बाने सपों में लिपटा, भस्म पुना शिवजी का शरीर। ये सभी पदार्थ आकृति में भिन्न हैं किन्तु कवि के कल्पना-सूत्र द्वारा एक लड़ी में पिरो दिये गये हैं। ये सगम के दृश्य को गजीवना, पवित्रता एवं गौरव प्रदान करते हैं।

गंगा-यमुना के सगम को, अप्रस्तुत रूप में भी, कवि ने श्वेतश्याम की विरोधी योजना का गोचर बनाने के लिये स्मरण किया है। ‘भुके हुए नीले मेघ की छाया के सङ्गमण में गंगा ऐसी प्रतीत होती है, मानो सगमस्थान, प्रयाग में भिन्न स्थान में यमुना में सगम हुआ हो।’⁴³ गंगा की ‘मधदूत’ में ‘सगरतनयस्वर्ग-

सोपानपंक्ति' कहकर एक पद में ही कवि ने पौराणिक घटना के सन्दर्भ में गंगा की पवित्रता व महानता को रूपायित किया है। इसी काव्य में ईर्ष्या भाव की चित्र-रचना करते हुए कवि ने गंगा के फेन को उसका हास एवं उर्मियों को उसके हाथ बताकर गंगा को नायिका के रूप में प्रस्तुत किया है, और सीतिया डाह का सजीव चित्र प्रस्तुत किया है।⁴⁴ शिव के सिर पर स्थित गंगा को कवि ने 'व्यम्बकर्मालिमालाम्'⁴⁵ कहा है। इससे गंगा की मस्तक पर स्थिति रूपायित होती है।

आकाश-गंगा का वर्णन 'कुमारसंभव' में बड़ा मनोरम है। कल्पना पर आधारित होने पर भी वर्णन में सज्जितता व चित्रात्मकता है। 'आकाशगंगा का जल अप्सराओं के धुले अंगराग में रग जाता है। वहाँ बालुकामयतट पर देवकन्याएँ खेलने आती हैं। मन बहलाल के लिये बँठी देवागनाओं की जल में पड़ती छाया पथिकों का मन मोह लेती है।

'रघुवंश' में गंगा को अप्रस्तुत बनाया गया है। शय्या पर स्थित नवजात राम के पास 'शातोदरी' काँगल्या, शरद् में कृश हुई गंगा के समान बताई गई है, जिसके किनारे उपहार का कमल रखा हुआ है।⁴⁶ गंगा का विम्ब यहाँ पूरी स्थिति का स्पष्ट चित्र बना देता है।

कवि ने 'मन्दाकिनी' का सुन्दर सचित्र वर्णन किया है—

एषा प्रमन्नस्तिमितप्रवाहा सरिदिवदूरान्तरभावतन्वी ।

मन्दाकिनी भाति नगोपकण्ठे मुक्तावली कण्ठगतत्र मूमेः ॥

(रघु. 13:48)

'प्रमन्न' विजृम्भण से मन्दाकिनी का मन्द प्रवाह व स्वच्छ जल वाली होना प्रकट है। दूर से कृश दिखाई देने से उसके लिये 'मुक्तावली' की कल्पना ठीक बैठती है। पर्वत के क्रीड में बहने वाली मन्दाकिनी का यह विम्ब सुन्दर, स्पष्ट व भव्य है।

सरयू—नदी रघुवंश से अभिन्न रूप से सम्बन्धित है। इसका चित्रण कवि ने ऐतिहासिक सन्दर्भ में किया है। इक्ष्वाकुवंशी राजा इसके तीर पर यज्ञयूप स्थापित करते रहे हैं। अश्वमेध यज्ञ के पश्चात् किये गये पावन स्नानों से इसका जल पवित्र है,⁴⁷ सरयू को 'वात्री' का विम्ब देने हुए कवि कहते हैं—

44. वही 53

45. रघु 13/48

46. रघु 10/69

47. वही 13/61

या मैकतोत्तमगमुग्धोचिताना प्राज्यै- पयोभि परिवर्धितानाम् ।
सामान्यधात्रीभिर्व मानत्र में ममावपत्युत्तरवनेमतानाम् ॥

(रघु 13 62)

यहाँ तीन महत्वपूर्ण शब्द हैं—‘मैकतो’ ‘पयोभि’ व ‘सामान्यधात्री’ श्रेष्ठ में गोद का आरोप किया गया है। ‘पय’ शब्द के प्रकृति श्लेष (जल व दूध) का प्रयोग कवि की कुशलता का सूचक है। रानी के किनारे पर खेलकर रघुवशी बड़े हुए हैं अतः उसे धाय की गोद कहना बड़ा आश्चर्य है। मरयू के जल का पान कर व कृषि आदि में उपयोग कर राजा पुष्ट हुए हैं। अतः धाय का बिम्ब मरयू के अमाधारण महत्त्व का सूचक है।

कुश की जलक्रीड़ा के प्रसंग में मरयू का चित्रण है। कवि नारी के श्रमों में मरयू के प्राकृतिक रूप को चायुष करते हैं—

आवतंशोमा नननामिहात्रमं गां भ्रूवा द्वद्वचरा स्नानानाम् ।
आतानि म्पावयवोपमानान्यदूरवर्तीनि विलासिनीनाम् ॥

(रघु 16 63)

‘मिधूत’ में कवि ने अनेक नदियों के रागात्मक चित्र दिये हैं। नदियाँ मेघ की प्रेयसी हैं, मेघ के जलदान के लिये व्याकुल। मेघ भी उनके जलपान के प्रति उन्मुक्त बनाया गया है। रामगिरि में अलका तट के मार्ग में पड़ने वाली नदियों के मनोहारी बिम्ब कवि ने दिये हैं।

नर्मदा—विन्ध्य की तराहटी में फेरी नर्मदा का दृश्यरमक चित्रण कवि ने किया है—

रेवा द्रष्टव्यमुपनविषमे विन्ध्यपादे विशीरुतां
भक्तिच्छेदैरिव विरविता प्रतिमगं गजस्य ॥ (पू मे 19)

काव्य में बिम्बविधान के पक्षपाती नव्यालोचक उपमानों को नवीनता का बड़ा आग्रह रखते हैं। प्रस्तुत उपमान भी सर्वथा मौलिक व नवीन है। नर्मदा विन्ध्य के विषम शिलाखण्डों में अटकती हुई बहती है। उसने लिये गज के शरीर पर दलबूटों से की गई पत्ररचना का बिम्ब नदी के टेटी-मेटी अनेक धाराओं वाले रूप को इन्द्रियग्राह्य बना देता है। यहाँ विन्ध्य व नर्मदा में नायक-नायिका सम्बन्ध भी दृश्य है। नर्मदा का जल हाथियों के मद की तेज मुग्ध में सुवासित रहता है। उदवर्ती जामून के पेड़ों में प्रवाह मद पड़ जाता है।¹⁸

वेत्तवती की नायिका के रूप में कवि ने प्रस्तुत किया है—

नेपा दिशु प्रथितविदिशालमणा राजधानीं
गत्वा गच्छ फलमविनय कामुकत्वस्य वया ॥

तीरोपान्तस्तनितसुभग पास्यसि स्वादु यस्मा—

त्सभ्रूभंगं मुखमिव पयो वेत्रवत्याश्चलोमि ॥ (पू. मे. 24)

वेत्रवती का चंचल लहरों वाला जल, भ्रूभंग से युक्त मुख है जिसके लिये 'स्वादु' विशेषण का प्रयोग स्वादिष्ट जल व रसीले मुख (या अवर) को व्यक्त करता है। मेघ को कामक नायक के रूप में चित्रित करते हुए उसे वेत्रवती के पयपान (अवरपान—नायिका के मन्दर्भ में) के लिये उद्यत बताया गया है। इससे नदी व मेघ के वर्णन में सरसता आ गई है और नदी तथा मेघ का सम्मिलित विम्ब पाठक के दृश्य में अंकित हो जाता है।

निविन्ध्या—निविन्ध्या नदी में भी कवि ने हाव-भाव प्रदर्शित करती स्त्री का रूप देखा है—

वीचिक्षोभस्तनितचिह्नश्रेणिकांचीगुणायाः

सम्पन्त्या स्वलितसुभगं दणितावर्तनार्भः ।

निविन्ध्यायाः पथि भव रमाम्यन्तरः संनिपत्य

म्रीणामाद्यं प्रणयवचनं विभ्रमो हि प्रियेषु ॥ (पू. मे. 29)

निविन्ध्या, लहरो के क्षोभ से कलरव करने वाले पक्षियों के रूप में करघनी खनखना रही है। मानो मद के कारण लडखड़ाती चल रही है और अपनी भंवर रूपी नाभि दिखा रही है। इस प्रकार मानो अपने हावभाव या विलास दिखाकर प्रियतम (मेघ) से प्रणय निवेदन कर रही है। 'विहगश्रेणी' पर 'कांचीगुण' का आरोप कर कवि ने ध्वनि को मूर्त किया है। 'आवर्त' पर 'नाभि' के आरोप से आवर्त की रूपरेखा गोचर हो जाती है। 'रस' के दो अर्थ हैं—जल व गृहार रस। इस प्रकार सागरूपक के आधार पर एक संश्लिष्ट विम्ब द्वारा कवि ने नदी को एक प्रणयातुर नायिका का जो रूप दिया है उससे कवि की प्रकृति के प्रति गहरी संवेदना का परिचय मिलता है। काली सिन्धु गद्दी का विरहिणी नायिका के रूप में चित्रित किया गया है—'काफी दिनों से मेघ से वियुक्त होने के कारण नदी कुण हो गई है, विरह में उसका रंग पीला पड़ गया है (तटवर्ती वृक्षों के पीले पत्तों से जलधारा पीली दिखाई देती है। मेघ से मिलकर (वर्षा होने से) नदी की कुणता भी दूर हो जावेगी और पीले पत्ते गिरना बन्द होने से, वह पुनः हरी भरी हो जाएगी।' नायक-नायिका के विरह व मिलन के इस विम्ब से नदी व मेघ के पारस्परिक सम्बन्ध को मरम रूप में व्यंजित किया गया है।

गम्भीर-नदी को नवोद्गा नायिका का विम्ब दिया गया है जो लज्जावर्ण केवल मधुर चितवन का प्रदर्शन करती है

गम्भीरायाः पयसि मस्तिष्चेतमीव प्रसन्ने

द्यायात्मापि प्रकृतिमुभगो लप्स्यते प्रवेशम् ।

तन्मादस्याः कुमुदविशदान्यर्हसि त्वं न धैर्या

मोक्षीकृत् चटुलणफरोद्वतनप्रेक्षितानि ॥

(पू. मे. 43)

गम्भीरा का जल बिनासादि से अनभिज्ञ चित्त की भाँति निर्मल बताया गया है। स्वच्छ जल में छाया स्पष्ट दिखाई देती है। इस प्रकार नारी के निर्मल चित्त में, जो पहले से किसी के प्रति अनुरक्त नहीं है, प्रियतम की आत्मा शोध स्थान बना लेती है। कालिदास की यह कल्पना जितनी सुन्दर व सूक्ष्म है उतनी ही स्पष्ट भी। कुमुद के समान श्वेत मछलियों का उछलना ही नदी की, सचल चितवन है, जिसको सफल करने के लिये यक्ष मेघ को प्रेरित करता है। मछलियों के उद्वर्जन का चितवन में साम्य सदा मोलिक है। अगले पद्य में कवि गम्भीरा के साथ मेघ का शृंगारिक चित्र प्रस्तुत करते हैं। 'मेघ के द्वारा जलपान कर लेने से नदी का नीला जल, कम होकर तट से हट जायेगा, जिसे बँत अपनी झुकी डालों में छू रहे होंगे। उस समय ऐसा प्रतीति होगा मानो नितम्ब से खिसकते वस्त्र को गम्भीरा नायिका ने अपने हाथों में पकड़ रखा हो।' नदी के इस वणन में नायिका के व्यवहार के समारोपण द्वारा कवि ने बँत के झुरमुटों में होकर बहती नदी को तो चाक्षुष कर दिया है किन्तु शृंगार प्रिय, कवि हृदय की यह कल्पना अश्लीलता की परिधि में से जाने लगती है।

चर्मश्वती (चम्बल) नदी को महाराज रन्तिदेव की कीर्ति का ही मूर्तरूप कहा गया है।⁴⁹ कीर्तिकारण श्रवण माना गया है अतः कीर्ति की श्वेत जलधारा रूप में बहने की कल्पना नदी को पवित्रता प्रदान करती है। श्वेत चम्बल के बीच में बड़े से नीले मेघ में ऊपर से देखने पर, श्वेत मातियों की माला में इद्रनील मणि को कल्पना की गई है।⁵⁰ यह कल्पना विम्बावायिनी है। 'जलधारा' के लिये 'मुक्ताहार' व मेघ के लिये 'इद्रनीलमणि' म रग व आकार दोनों का साम्य है।

कावेरी व मुरला नदी के चिम्ब 'रघुवश' में रघु के दिग्विजय प्रसंग में मिलते हैं। कावेरी का वणन शृंगारिक रूप में किया गया है—

स सैन्यपरिभोगेण गजदानमुगन्धिना ।

कावेरी सरिता पत्यु शक्नीयामिवाकरात् ॥ (4 45)

मानवीकरण का पुट देते हुए श्लिष्ट शब्दों में कवि ने कावेरी के स्नानादि से मधे जल में पति समुद्र द्वारा शका का अवसर उपस्थित किया है।

कालिदास का यह विम्बविधान, आधुनिक युग के हिन्दी कवि निराला व पन्त आदि छायावादी श्रेष्ठ कवियों की कल्पनाओं के लिये आधार प्रस्तुत करता है जिसमें कवि सन्ध्या को 'सुन्दर परी व गंगा को 'तापसवाला' तबगी' आदि के रूप में प्रस्तुत करते हैं।

उपयुक्त विशेष नदियों के अतिरिक्त कवि ने नदी सामान्य के भी सचित्र वर्णन किये हैं। 'ऋतुसंहार' में वर्षाकालीन संवेग बहती नदी को यौवन से मदमाती नारी कहा गया है और शरद की नदी को 'मदालसा मन्थरगामिनी प्रमदा' के रूप में उपस्थित किया गया है।⁵¹ जिस प्रकार कवि ने यहाँ नदी के रूप को स्पष्ट करने के लिये नारी का सादृश्य उपस्थित किया है, उसी प्रकार नारी को नदी रूप में देखा है। नारी का रूप-रंग, हाव-भाव, गति आदि को दृश्यता प्रदान करने के लिये कवि ने अनेक बार नदी का सादृश्य उपस्थित किया है। राजा पुष्करवा को चंचल लहरों वाली पहाड़ी सरिता, अनेक समानताओं के कारण, उर्वशी प्रतीत होती है। 'नदी की तरंग उर्वशी का भ्रूभंग है। शब्द करते पक्षिगण वजती करवनी है। तेज बहाव से उत्थन्न फेन राशि, क्रोध में अस्तम्य होने वन्ध है।⁵² नदी के कारण उर्वशी नदी रूप में लड़खड़ाती भागी जा रही है।⁵³ यहाँ नदी व नारी के दोनों रूप बड़े स्पष्ट हैं और एक दूसरे को मूर्त करते चलते हैं।

अन्यत्र भी मूर्च्छा से जगती उर्वशी को कवि ने नदी में रूपायित किया है—

‘गंगारोधःपतनकनुपा गच्छतीव प्रसादम्’।

सुप्तसंज्ञा की पुनःप्राप्ति जैसी अमूर्त स्थिति को इस छोटी सी उपमा ने एकदम मूर्त कर दिया है।

अन्तःसत्त्वा सुदक्षिणा के लिये 'अन्तःसलिला मरुस्वती' का विम्ब व्यंजना पूर्ण है।⁵³ अनेक राजाओं को छोड़ते हुए, अज की ओर अप्रसर होने वाली इन्दुमती के लिये 'मागर-गामिनी' नदी का सादृश्य उपस्थित किया गया है, जो मार्ग में पड़ने वाले पर्वतों को छोड़ती जाती है—

‘महीधर’ मार्गवगादुपेतं नोतोवहा मागरगामिनीव’।

इस विम्ब में 'महीधर' की छिप्टता से कलात्मकता का सन्निवेश किया गया है 'सागर' के उपमान से 'अज' की महानता व गुणाधिवय भी व्यंजित होता है।

पार्वती को समस्त विद्याएँ उसी प्रकार स्वतः प्राप्त हो जाती हैं जैसे शारदी गंगा में हंसमाला स्वतः उड़ आती है।⁵⁴ शरत् की गंगा के साथ तन्वी उमा व शुभ्रहंसमाला के साथ शुभ्र विद्या एवं दोनों की स्वतः गति में एक सुकुमार साम्य है। विवाहावसर पर, शुक्लागुह में निप्ट अर्णों वाली एवं गीरोचना की पत्ररचना से मुक्त पार्वती के लिये कवि पुनः 'चक्रवाको' से युक्त, श्वेत सँकतबानी

51. देखें पृष्ठ 101

52. वि. 4/28

53. रघु. 3/6

54. कु. 1/30

वर्गा'⁵⁵ का पवित्र रूप सामने उपस्थित करते हैं। अचानक शिवदत्तन से उत्पन्न, पावती की मानसिक व शारीरिक ठिठकन के लिये कवि नन्ही का ही चित्र उपस्थित करते हैं—

भार्गविलघ्यतिकराकुलिनेव मिधु
शैलाधिराजतनया न ययो न तस्यो ।⁵⁶

यहाँ रास्ते में आ गये पर्वत में आकुल मिधु का सुन्दर दृश्य बड़ी कलात्मकता से चित्रित किया गया है।

भार्ग भूल जाने के कारण कुश की मेला विन्ध्याटवी में कई भागों में बट जाती है। मेला के गभीर गर्जन से पर्वत गुफाएँ गूँजने लगती हैं। इस नीरस कथन को नर्मदा के निम्नलिखित सादृश्य ने सरस व सजीव कर दिया है—

भार्गपिली सा कटकान्तरेषु वैध्येषु सेना बहूधा विभिला ।
चकार रेवक महाविरावा बद्धप्रतिधुा त गुहामुखानि ॥

(रघु 16 31)

नर्मदा भी विन्ध्य-पर्वत श्रेणी में कई धाराओं में बहती है। पर्वतकुहरों में भयंकर आवाज करती है। रूप-ध्वनि का साम्य यहाँ बहुत सच्चा है धन दोनों चित्र एक दूसरे को इन्द्रियगम्य कर रहे हैं। इसी प्रकार अयन भी अनेक श कवि ने नदियों का उपमान बनाकर विम्ब-मृष्टि की है।⁵⁷

सरोवर—‘रघुवश’ में राम पम्पा सरोवर का चित्रात्मक वर्णन करने हैं। ‘पम्पा सरोवर बेल के वनों में घिरा हुआ है। मुरमुटा के बीच से चचन मारमों के झुण्ड अस्पष्ट दिखाई पड़ते हैं। वहाँ चक्वा-चक्वा परस्पर कमल केमर देते हुए दबे जा सकते हैं।⁵⁸ यही शातवर्णी’ मुनि के ‘पचाप्तिरम’ नामक सरोवर का वर्णन है। सरोवर का चित्र कवि ने आलंकारिक रूप में गोचर कराया है—

आभाति पयन्तयेन विह्वरान्मघान्तेरालदयभिर्वेदुविम्बम् ॥

(रघु 13 38)

स्वच्छ सरोवर चारों ओर वनों से घिरा हुआ है, जो दूर से ऐसा दिखाई पड़ता है मानो मोघों के बीच में से चन्द्रमण्डल भाव रहा हो। रूप-रंग के सुन्दर सादृश्य ने प्रस्तुत वर्णन को पूर्णतः आशुप कर दिया है।

ऋतुओं के अतगत भी सरोवरों के विम्ब मिलते हैं। शरद् ऋतु के स्वच्छ सरोवर हृदयहारी हैं—

55 वही 7/15

56 वही 5/84

57, देखें वि 5/122, रघु 12/32, कु 4/44 आदि

58 रघु 13/31-32

सोन्भादहंसमिथुनैरुपशोभितानि स्वच्छप्रफुल्लकमलोत्पलभूपितानि ।
मन्दप्रभातपवनोदगतवीचिमालान्युत्कण्ठयन्ति सहसा हृदयं सरासि ॥

(ऋतु. 3.11)

हंसों के जोड़े, प्रफुल्ल कमल, मन्द लहरों की स्थिति से शान्त सरोवर का स्पष्ट रूप उपस्थित हो जाता है। हेमन्त में भी सरोवरों के ऐसे ही विम्ब प्रस्तुत किये गये हैं।⁵⁹

गृह-वापियों के भी सुन्दर चित्र कवि ने प्रस्तुत किये हैं। ग्रीष्म में सूखती बावड़ी का विम्ब पहले देखा जा चुका है।⁶⁰ 'मेघदूत' में यक्ष के घर की सुन्दर बावड़ी का विशद और भव्य चित्र मिलता है—

वापी चास्मिन्मरकतजिलावद्धमोषानमार्गा
हेमैच्छन्ना विकचकमलैः स्निग्धवन्द्यनालैः ।

अन्यस्तोये कृतवसतयो मानसं संनिष्ठुष्ट

नाध्यास्यन्ति व्यपगतशृचस्त्वामपि प्रेक्ष्य हंसाः ॥ (उ.मे. 13)

'मरकतजिला.' विशेषण से सीढ़ियों की स्पष्ट रूप-रेखा सामने आती है। सुनहरे कमल व उनकी चिकनी वेदूयें जैसी उड़ियाँ बावड़ी को असाधारण मौन्दर्य प्रदान करते हैं। उस वापी में सुन्दर राजहमों का विचरण दिखाकर कोई चित्रकार सुन्दर चित्र-रचना कर सकता है।

नादृश्य प्रस्तुत करने हेतु भी कवि ने जलाशय के रूप व गुणों को माध्यम बनाया है। इसमें भी सुन्दर विम्ब-योजना हुई है। इन्द्रुमती स्वयंवर के बाद अजयक्ष के लोग अत्यन्त प्रसन्न होते हैं। अन्य उम्मीदवार नृपगण उदास हो जाते हैं। उस समय के स्वयंवर-वितान को कवि प्रातःकाल के सरोवर से दृश्य बनाते हैं। प्रातःकाल सरोवर में कमल खिलने लगते हैं और कुमुद मुकुलित होने लगते हैं—

प्रमुदितवरपक्षमेकतस्तस्थितिपतिमण्डलमन्यतो वितानम् ।

उपसि मर इव प्रफुल्लनन्दम् कुमुदवनप्रतिपन्ननिद्रभासीन् ॥

(रघु. 6.86)

प्रातःकाल के आभाहीन कुमुदों से, मुँह लटकाए खड़े राजाश्यों का दृश्य मर्बधा माकार हो गया है। इस नादृश्य के बिना प्रस्तुत स्थिति का नेत्रगम्य रूप बन ही नहीं सकता था। पुनः विवाह के अवसर पर, मन ही मन कुढ़ने वाले किन्तु ऊपर से प्रसन्न दिखने वाले राजाश्यों की भावना को ताल के उम निर्मल जल में अभिव्यक्त किया गया है जो ऊपर से तो स्वच्छ दिखाता है लेकिन जिसके अन्दर घड़ियाल छिपे रहते हैं—

‘हृदा प्रसन्ना इव गूढनका’

यहाँ राजाश्री के अमृत भावों को चित्रभाषा प्रदान की गई है।

दिलीप की सन्तानहीनता की समस्या को सुनकर ऋषि वशिष्ठ भाँपे मूँदकर ध्यान करने लगते हैं। उस समय वे ऐसे सरोवर के समान प्रतीत होते हैं जिसकी सारी मञ्जलियाँ सो गई हो—‘सुप्तमीन हव हृद’।

‘कुमारसम्भव’ में ‘जलमघात’ को भी कवि ने विम्ब का स्रोत बनाया है। कामदेव क्षण भर में ही, सम्बन्ध तोड़कर, रति को उसी प्रकार अक्ली छोड़ जाते हैं, जैसे जलमघात बाँध को तोड़ [कमलिनी को] छोड़ चह जाता है।⁶¹ कमलिनी का जीवन जल ही होता है। यदि सरोवर का जल पाल आदि के टूटने से बह जाय तो कमलिनी का अस्तित्व असंभव है। रति यहाँ कमलिनी के समान है, ससार उसके लिये सरोवर की भाँति और कामदेव उसका जीवन-प्रदाना जल है। इस सादृश्य ने विम्ब को वरुण भाव से स्रोतश्रोत कर रिया है।

इस प्रकार जल से संबंधित सुन्दर विम्ब, कालिदास की रचनाओं में देखने को मिलते हैं।

आकाशीय विम्ब—

आकाश व उससे सम्बन्धित सूर्य, चन्द्र आदि के विम्ब बहुत कुछ अनुवर्णन व प्रातः सन्ध्या के विम्बों में आ चुके हैं। अतः यहाँ शेष विम्बों की ही समीक्षा की जायगी। ऋतु एवं वेला के परिवेश में पृथक् जो विम्ब कवि ने आकाशीय वस्तुओं से ग्रहण किये हैं, वे ही यहाँ अभीष्ट हैं।

आकाश—‘रघुवश’ में आकाश को अप्रस्तुत बनाकर वर्द स्थानों पर भावों को मूर्त किया गया है। प्रसवोन्मुखी सुदक्षिणा पति दिलीप को उस आकाशस्थली से लगती है जिसमें वपणो मुख मेघ घिरे हो—

पति प्रतीत प्रसवोन्मुखी प्रिया ददर्शं काले दिवमभ्रनाभिव।’

(रघु 3 12)

मेघों से परिपूर्ण आकाश को देखने से जो आशा व प्रसन्नता होती है, दिलीप का वही आशा व प्रसन्नता का भाव यहाँ अभिव्यक्त होता है।

राजा रघु सन्ध्या लेकर शान्ति का जीवन-यापन करने चले और युवा राजा अज राग्यान्वृत्त हुए। उस समय के सूर्यवश की स्थिति को कवि ने प्रातः कालीन आकाश से दृश्यता प्रदान की है जिसमें एक और चन्द्रमा छिप रहा है और दूसरी ओर सूर्य निकल रहा है।

प्रशमस्थितपूर्वपाथिव वृत्तमभ्युद्यतनेतनेश्वरम्।

नमसा निमृतेन्दुना तुला भूदिताकेण समाम्रोह तत्॥

(रघु 8 15)

इसी प्रकार जिस सूर्यवंश में एक मात्र क्षयरोग ग्रस्त अग्निवर्ण रह गये हैं, वह कुल उस आकाश की भांति दिखाई दिया जहाँ पश्चिम दिशा में एक कलामाय से चन्द्र स्थित हो—

‘व्योमपश्चिमकलास्थितेन्दु’— यहाँ आकाश के सूर्य पन से वंश की अवन्ति मूर्त कर दी गई है।

सूर्य—‘मेघदूत’ के निम्नलिखित श्लोक में कवि ने बड़ी सर्वेदनशीलता के साथ सूर्य को एक प्रेमी के रूप में चित्रित किया है—

तस्मिन् काले नयनसलिलं योषितां खण्डितानां
शान्तिं नेयं प्रणयिभिरतो वतमं भानोस्त्यजाशु ।
प्रातेयास्रं कमलवदनात्सोऽपि हतुं नलिन्याः ।
प्रत्यावृत्तस्त्वयि करस्यि स्यादनल्पाभ्यसूयः ॥

(पृ 42)

सूर्य प्रातःकाल कमलिनी रूपी खण्डिता नायिका के ओस-कणों को पोंछने आ रहा है। यदि मेघ ने सूर्य का बड़ा हुआ कर (किरण व हाथ) रोका तो सूर्य बहुत नाराज होगा। यहाँ सागरूपक के आधार पर कवि ने एक मुन्दर विम्ब की रचना की है। यह भाव-चित्र संस्कृत भाषा के समृद्ध शब्द-भण्डार व व्याकरणगत वैशिष्ट्य के कारण संभव हो सका है। ‘कर’ का प्रकृतिश्लेष व ‘कमलवदनात्’ का पदश्लेष इसमें प्रमुख कारण हैं।

सूर्य का समस्त सौन्दर्य वेला सम्बन्धी विम्बों में अभिव्यक्त हुआ है। सूर्य के तेज, प्रभाव, सार्वभौमिकता आदि के आधार पर कवि ने अपने नायक राजाओं के गुणों व धर्मों को विम्बात्मक अभिव्यक्ति दी है।

शत्रुओं के नष्ट होने पर रघु का प्रचण्ड प्रताप सर्वत्र फैल गया जैसे वर्षा ऋतु बीतने पर मेघादि के नष्ट होने से सूर्य का प्रचण्ड प्रकाश आकाश में सर्वत्र फैल जाता है।⁶² रघु के शासन में प्रजा में दुःख का नाम भी नहीं रहता जैसे सूर्य के रहते हुए अंधेरे को स्थान नहीं मिलता—

सूर्ये तपत्यावरणाय दृष्टेः कल्पेत लोकस्य कथं तमित्रा ।

(रघु. 5.13)

राजा दिलीप की कर-नीति की प्रशंसा करते हुए कवि सूर्य का ही साधर्म्य प्रस्तुत करते हैं। सूर्य सहस्रगुणा वरसाने के लिये ही जल सोखता है। राजा दिलीप भी प्रजा की सुख-सुविधा के लिये ही उनसे नाम मात्र का कर लेते थे।⁶³

कमलबन्धुओं की खिलाने वाला और शत्रु रूपी पक को मुलाने वाला प्रतापी भवन्तिराज सूर्य से तुलनीय है। किन्तु कुमुदवती-स्वरूपा इन्दुमती को वह नहीं रचता।⁶⁴ ऋषि-ऋण, देव-ऋण व पितृ-ऋण से मुक्त हुए राजा भज, परिधि से छूटे सूर्य से उपमित किये गये हैं।⁶⁵ जैसे तेजस्वी सूर्य अपने प्रकाश से उत्तर व दक्षिण दोनों दिशाओं को पवित्र कर देता है, राजा भतिथि ने माता और पिता दोनों के कुलो को पवित्र कर दिया।⁶⁶ उन्होंने चारों ओर दूतों का ऐसा माल बिछा दिया कि प्रजा की कोई बात उनमें छिपी नहीं रही क्योंकि जब आकाश में सूर्य का किरण जान फैल जाता है, तो कुछ भी अदृष्ट नहीं रहता।⁶⁷ उदित सूर्य की भक्ति भतिथि राजा के दर्शन से प्रजा के पाप नष्ट हो जाते थे और उनके ज्ञानप्रकाश में अज्ञानान्धकार नष्ट हो जाता था।⁶⁸ इसीलिये 'मालविकाग्निमित्र' व 'विजयो-वंशीय' में सूर्य को राजाओं के समस्त गुणों में युक्त कहा है—

मा —मङ्गल्यं समपस्त्वभिव नृपगुणैर्दीप्यते सप्तसप्त ।

वि —तुन्योद्योगस्तव दिनकृतश्चाधिकारो मतो न ।

कालिदास के सूर्योदय व सूर्यास्त के बिम्ब, उत्थान-पतन व आशा-निराशा के प्रतीक हैं।,

चन्द्र—आकाश का सर्वाधिक आकर्षण चन्द्रमा से है। आदिकाल से यह कवियों व भावुकों के मन में कल्पना की मृष्टि करता आ रहा है। यह सौन्दर्य का प्रतीक माना जाता है। 'मुखकमल' से भी अधिक 'मुखचन्द्र' एक रुढ़ उपमान है। चन्द्रमा के आकर्षक वैभव का चित्रण 'ऋतु' व 'रात्रि' वर्णन में आ चुका है। उसमें स्पष्ट है कि कालिदास ने चन्द्रमा से युक्त रात्रि, अश्वत्थार, चाँदनी आदि के अनेक सुन्दर बिम्ब प्रस्तुत किए हैं। चन्द्र से सम्बन्धित बिम्ब कवि की व्यापक दृष्टि के प्रमाण हैं। चन्द्र के बिम्ब, रूप और मोन्दर्य के लिये, कलक रहित, सक्तक, ग्रहण से ग्रस्त, पूर्णिमा के चन्द्र, द्वितीया के चन्द्र आदि अनेक रूपों में मिलते हैं।

'रघुवश' में उज्ज्वल देश वाले दिलीप व मुदक्षिणा की शोभा 'तुषार' विनिर्मुक्त चित्रा से युक्त चन्द्रमा के सामने बताई गई है।⁶⁹ भाइयो सहित राम जब पताका से मुशोभित पुष्पक विमान पर सवार होने हैं, तो लगता है मानो वृध व द्यूहस्पति के साथ चन्द्रमा रात में चल बिजली युक्त मेघ समूह पर गमन करता

64. वही 6/36

65. वही 8/30

56. वही 17/2

67. वही 17/48

68. वही—17/74

69. रघु 1/49

है। पहले विम्ब में चन्द्रमा की उज्ज्वलता में दिलीप के वेष की उज्ज्वलता चाक्षुष की गई है। दूसरे विम्ब में राम को चन्द्र के समान बताकर उनकी दर्शनीयता को रूप प्रदान किया गया है। यहाँ भरत व लक्ष्मण को बुध व वृहस्पति, विमान को मेघ, पताका को विद्युत से उपमित कर पूरा चित्र उपस्थित किया गया है।

गाय नन्दिनी के मस्तक पर ज्वेत, तिरछी, रोमावली द्वितीया के चन्द्र सी प्रतीत होती है।⁷¹ सन्तान हेतु वृत में कृष्ण हुए दिलीप को प्रजा उदित हुए द्वितीया के चन्द्र की भाँति एकटक होकर देखती है।⁷² पहले विम्ब में रूप व दूसरे में कृणता के धर्म को बाणी दी गई है। विश्वजित् यज्ञ में सर्वस्वदान करके दरिद्र हुए चक्रवर्ती राजा रघु उस चन्द्रमा के समान बड़े सुन्दर लगते हैं जिसकी समस्त कलाएँ देवताओं ने पी डाली हो।⁷³ यहाँ चन्द्र के कलादान के सादृश्य में रघु के दान को महता प्रदान की गई है। सोते हुए शत्रु राजाओं के बीच में विजयी राजा अज की शोभा को मुँदे हुए कमलों के बीच में चमकते चन्द्र से दृश्यता प्रदान की गई है—

निमीलिता नाभिव पंकजावां मध्ये स्फुरन्तं प्रतिमाशणकम् ।

(रघु. 7.64)

मृत इन्दुमती के पीले शरीर को गोद में लिटाए हुए राजा, प्रातः काल के उस चन्द्रमा की भाँति दिखाई देने है जिसकी गोद में मृग की घुँघली छाया हो।⁷⁴ निर्मल जल में एक ही चन्द्रमा के अनेक प्रतिविम्ब दिखाई देते हैं। चन्द्र के इस गुण को भी कवि ने विम्ब बनाया है। 'एक ही विष्णु कौसल्या आदि दशरथ की तीनों रानियों के गर्भों में अलग-अलग निवास कर रहे थे जैसे प्रसन्न जलों में चन्द्र की प्रतिमाएँ।'⁷⁵ सीता के निर्वागन में दुःखी, राम की आँखों से टप टप ग्राम्बू गिरने लगते हैं जैसे पोप मास का ओस गिराने वाला चन्द्रमा—'तुषारवर्षाव सहस्य-चन्द्रः'⁷⁶ चन्द्रमा के उपमान में यहाँ राम के मौन अश्रुद्रवाह को विम्बित किया गया है।

कामदेव के भस्म हो जाने पर शोक से कृष्ण हुई रात दिन में निस्तेज दिखाई देने वाली चन्द्र किरण सी दिखाई देती है और कामदेव के शापान्त की उम्मीद प्रकाश प्रतीक्षा करती है जैसे चन्द्रकिरण सन्ध्या की प्रतीक्षा किया करती है—

- 69. रघु. 1/46
- 70. वही 13/76
- 71. वही 1/83
- 72. वही 2/73
- 73. वही 5/16
- 74. रघु. 8/42
- 75. वही 10/65
- 76. वही 14/84

अग्निं हव दिवातनस्य नेपा

किरणपरिक्षतसूत्रा प्रदोषम् ।

(बृ 4 46)

यहाँ एक प्राकृतिक दृश्य से कवि ने प्रस्तुत वस्तु की स्पष्टता व भावात्मकता प्रदान की है। तपस्या में व्यत्यस्त कृश हुई पावनी के लिये भी कवि ने यही विम्ब प्रस्तुत किया है—‘शशावनेखामिव दिवा’। इस प्रकार कवि ने चन्द्र सम्बन्धी अनेक विम्ब प्रस्तुत किये हैं।

चन्द्र के भाष्य चाँदनी के भी सुन्दर विम्ब कालिदास ने प्रस्तुत किये हैं। ‘मालविकाग्निमित्रम्’ में मालविका को चान्दनी व धारिणी को मेघावली का रूप दिया गया है—

‘किन्तु मेघावलो रद्व्योम्नेव पराग्नीनदर्शना नक्रमवती मालविका’ (अंक-2)

यहाँ ईर्ष्या आदि भावों के पूर्ण रानी के लिये ‘मेघावली’ का विम्ब व्यञ्जनापूर्ण है। मालविका के लिये ज्योत्स्ना का विम्ब उसकी सुन्दरता के कारण है। राजा मालविका के दर्शन उन्ही कर पाता, उसमें धारिणी बाधा है। अतः यहाँ ‘मेघावली’ से अवलूट चाँदनी की कल्पना बड़ी सार्थक है।

नक्षत्र—ग्रह-नक्षत्र को भी कवि ने विम्ब का विषय बनाया है। भलसापुरी में यक्षों के मणिजटिन भवन पुष्पो से सजे रहते हैं, मानी तारो से प्रतिबिम्बित हो।⁷ मणिथो व पुष्पो के लिये नक्षत्रों का उपमान सामान्य है, किन्तु उन्हें ‘तारो के प्रतिबिम्ब’ कहना नवीनता की सटि करता है। इन्दुमती-स्वयंवर में राजाशो को नक्षत्र-तारा-ग्रहों से विम्ब प्रतिबिम्ब साव्य स्थापित किया गया है।

मंगलग्रह को उपमान बनाकर कवि ने ‘मालविकाग्निमित्रम्’ में मनोरञ्जक विम्ब सृष्टि की है—

‘नावच्छीघ्र मपक्रमान् यादवद्वगारको राशिमिव अनुयुक्तं प्रतिगमनं करोति’ ।

(अंक-2)

यहाँ विदूषक इरावती की तुलना मंगल ग्रह से करता है। मंगलग्रह का रंग लाल माना जाता है, इरावती जीभ से लाल हो रही है, यह वर्णन सादृश्य यहाँ व्यक्त है। मंगल ग्रह अपनी राशि में तीव्रगति से मुटने पर बुरा फल देता है, इरावती के मुड़कर वापस आने पर राजा के प्रेम-व्यापार में बाधा भ्रष्टाचार बन होगा। यहाँ थोड़े से शब्दों में यह पूरा अर्थ व्यक्त है। इससे ज्ञात होता है कि कालिदास के समय में लोगो को ज्योतिष का सूत्र ज्ञान था। उस समय के पाठकों के मन में इस प्रकार के अप्रस्तुत विम्बोद्बोधन से समर्थ रहे होंगे। राजा का सामान्य पाठक इनमें स्पष्ट विम्ब-ग्रहण करने में असमर्थ रहता है।

‘विक्रमोर्वशीयम्’ से संगमनीय मणि के लिये ‘मंगलग्रह’ का उद्गमन भी विम्बाधायक है—

आभाति मणिविशेषो दूरमिदानीं पतत्रिणा नीतः ।

नक्तमिव लोहितागः परुषघनच्छेदसंयुक्तः ॥

(१५४)

गुध पक्षी के द्वारा दूर ले जाया गया विशिष्ट मणि रात्रि के समय काले बादल खण्ड के समीपस्थ मंगलग्रह-सा शोभित होता है। उपमा सुन्दर है। गीध की चोंच में लाल रंग की मणि है। गीध का रंग बादल से दृष्टिगम्य किया गया है। मंगल का रंग लाल होने से मणि के लिये यह उपमा रूप-रंग में सटीक बैठती है। विशिष्टता यह है कि दोनों दृश्य आकाश के ही हैं। प्रस्तुत दृश्य-गुध का मणि ले जाना, कल्पना की वस्तु है, पाठक की देखी हुई नहीं, किन्तु मेघ-परिदोषित ग्रह का दृश्य प्रत्यक्ष-सिद्ध है। कवि की यह कल्पना सर्वथा मौलिक है।

अन्यत्र भी कवि ने नक्षत्रों को उपमान बनाया है १७८

मेघ—कालिदास के प्राकृतिक विम्बों में, स्रोत के रूप में, मेघ की महत्वपूर्ण भूमिका है। ‘मेघदूत’ काव्य तो एक ‘विम्ब-काव्य’ ही है। यह सम्पूर्ण काव्य मेघ के रूप, रंग, नाद आदि से सम्बन्धित चित्रों में सुशोभित है। कवि ने मेघ को एक सचेतन प्राणी के रूप में देखा है। वस्तुतः इसके बिना काव्य की कल्पना ही नहीं हो सकती थी। मेघ के वैज्ञानिक स्वरूप-अचेतन स्थिति से भी कवि अनभिज्ञ नहीं है। कालिदास जानते हैं कि मेघ, धूम, ज्योति, सलिल, मरुत् का संघटित रूप मात्र है। किन्तु संहित्य में विज्ञान के मत्त्व से बढ़कर शिव एवं सुन्दर का स्थान होता है। कालिदास मेघ को ‘उच्चवंशोत्पन्न’ मानते हैं। वह दूर-दूर तक जाने वाला है। प्राकृतिक सौन्दर्य में सम्पन्न होने के साथ-साथ मेघ शिवम्-जनकल्याण की भावना में भी श्रोत-प्रोत है। वह मतपत्तों का रक्षक है। मेघ को देखते ही जन-मन में उत्कण्ठा, आशा व प्रेमभाव का संचार हो जाता है। इन्हीं गुणों के आधार पर कवि ने मेघ का मानवीकृत विम्ब खड़ा किया है। मेघदूत का यक्ष मेघ को ‘माधु’ ‘सुभ्रम’ ‘सौम्य’ ‘मित्र’ आदि शब्दों से सम्बोधित करता है। मेघ के रूप, वर्ण व गर्जन को कवि ने विम्बों में प्रस्तुत किया है। मेघ की क्रिया व गुणों के भी विम्ब दिये गये हैं।

कालिदास के मेघ-सम्बन्धी विम्बों को निम्नलिखित पाँच रूपों में देखा जा सकता है—

(1) लक्षित विम्ब—जहाँ स्वाभावोक्ति के आधार पर मेघ के प्राकृतिक रूप को इन्द्रिय संवेद्य रूप में प्रस्तुत किया गया है। ये विम्ब सर्वथा अनकृत हैं। ‘मेघदूत’ के प्रारम्भ में ही गगन में गतिमान मेघ का एक सुन्दर, मजीब चित्र है—

मन्द मन्द नुदति पवनश्चानुकूलो यथा त्वा
 वामश्चाय नदति मधुर चातकस्ते सगन्ध ।
 गर्भाधानक्षणापरिचयान्नुनमावद्धमाला
 सेविष्यन्ते नयनसुभग ये भवत बलाका ॥ (पृ मे 10)

मेघ आकाश में गतिमान है। मन्द-मन्द वायु उसे प्रेरित कर रही है। एक ओर चातक मधुर पुकार-रत है। बलाकाए साथ-साथ लगी हुई हैं। यहाँ रूप, स्पर्श व शब्द का सम्मिलित दृश्य है। यह बिम्ब-विधान का विगुह्यतम उदाहरण माना जा सकता है। शब्दों का चयन भी अत्यन्त अनुकूल है। श्री भगवत्सरण उपाध्याय के शब्दों में—‘यह नेचुरलिज्म’ व ‘इमेजिज्म’ का सम्मिलित दृश्य है। वेदभौवृत्ति है। श्लोको से ही जैसे मधुर ध्वनि निकल रही है।’⁷⁹

अगले पद्य में इसी दृश्य में इतना संयोजन और हो जाता है कि मेघ के साथ नभ में राजहंस भी कमलनाल ने टुकड़ों को मुल में दबाकर उड़ने लगते हैं—

आवेलासा द्विस किसलयचन्द्रेदपायेवत' ।
 सपत्न्यते नभमि भवतो राजहंसा सहाया ॥ (11)

(2) लक्षितालकृत बिम्ब—मेघ से सम्बन्धित दूसरे प्रकार के बिम्ब वे हैं जहाँ मेघ के प्राकृतिक रूप को आनन्दन तो बनाया गया है किन्तु उसका आलंकारिक वर्णन करते हुए उसे किसी अप्रस्तुत रूप में भी देखा गया है। ये बिम्ब भी दो प्रकार के हैं—(क) जिनमें तुलना के लिये लाया गया सादृश्य भी प्रस्तुत की भाँति वर्ण्य है। (ख) जिनमें मेघ की किसी अप्रत्यक्ष उपमान से तुलना की गई है। मेघ के इस प्रकार के अलंकृत बिम्ब ‘मेघदूत’ में अत्यन्त सजीव व सरस हैं। ‘व’ प्रकार के बिम्ब, जिनमें दोनों ही विषय वर्ण्य हैं, अतिशय चमत्कार के आधायक हैं। ‘उत्तर-मेघ’ में गगन अलंकारपुरी के प्रसादों की प्रशंसा करते हुए मेघ व भवनों का एक बिम्ब-प्रतिबिम्ब चित्र प्रस्तुत करता है—

विद्युत्त्वत्त ललितवनिता मेघचाप सचित्रा
 संगीताय प्रहृतभुरजा स्निग्धगभीरघोषम् ।
 अतस्तोय मणिमयभ्रुवस्तु गमभ्र लिहाया
 प्रासादास्त्वा तुलयितुमल यत्र तैरतैर्विशैषं ॥ (1)

ऊँचे-ऊँचे भवन अपनी अनेक विशिष्टताओं के कारण मेघ से बराबरी करने में समर्थ हैं—‘मेघ में है विद्युत्, अलंकार के प्रत्येक प्रासाद में हैं ललित वनिताएँ, जो विद्युत् की ही भाँति लास्यमयी एवं अपनी रूपप्रभा से शत्रुओं को चकाचौंध करने वाली हैं। मेघ में है इन्द्रधनुष, प्रासादों में हैं विभिन्न वर्णों का

चित्रण, मेघ की है स्निग्ध गंभीर ध्वनि और अलका के प्रासाद—प्रासाद में है संगीत के लिये प्रहत मृदग का गुरु-मंद्र-रव, जैसे मेघ अन्तस्तोष है, अर्थात् जलपूर्ण होने के कारण तरलाकार है, अलका के प्रामादों के मणिमय स्वच्छ आंगन भी वैसे ही हैं। मेघ जैसे गगनस्पर्शी हैं, प्रासाद भी वैसे ही गगनस्पर्शी हैं। इसलिये सब ओर से वे समान हैं। इस विम्ब में यह कहना कठिन है कि मेघ अप्रस्तुत है और प्रासाद प्रस्तुत: कवि ने अगल-वगल में दो सुन्दर चित्र सजा दिये हैं इसी प्रकार अन्यत्र—

तस्यान्तीरे रचितजिह्वरः पेष्लेरिन्द्रनीलैः

क्रीडाशैल. कनककदलीवेष्टनप्रेक्षणीयः ।

मद्गेहिन्याः प्रिय इति सखे चेतसा कातरेण

प्रेक्ष्योपान्तस्फुरिततडितं त्वा तमेव स्मरामि ॥ (उ. मे. 17)

बावडी के किनारे, सुन्दर नीलम मणिगो में बने हुए शिखरो वाला एवं सुनहरी कदली की बाड से दर्शनीय क्रीडा-पर्वत है। किनारों पर चमकती विद्युत् में युवत मेघ को देखकर, यक्ष को, उसकी याद सताने लगती है। पर्वत नीलमणिगो से जटित है, मेघ भी नीला है। दोनों में रूप-रंग का साम्य है। चंचल कनक-कदली विद्युत् के समान है। यहाँ दोनों दृश्य एक दूसरे के रूप को स्पष्टता प्रदान कर रहे हैं। ये दोनों ही चित्र वर्ण्य वस्तु की भाँति हैं, अलंकार्य व अलंकार जैसी पृथक् स्थिति इनकी नहीं है।

मेघ के अनेक विम्ब ऐसे हैं जहाँ मेघ की स्थिति को अनेक सदृश वस्तुओं में मूर्त रूप प्रदान किया गया है। 'मेघदूत' में इस प्रकार के विम्ब अधिकता से मिलते हैं। रामगिरि के शिखरों को जब मेघ स्पर्श करता है, तो लगता है मानो कोई मतवाला हाथी अपने दाँतों से पर्वत पर टूँना मारने का खेल खेल रहा हो।⁸⁰ आकार, रंग व ध्वनिसाम्य के कारण गज का मेघ में सादृश्य रूढ़ ना हो गया है, किन्तु प्रस्तुत उदाहरण में गज को एक विशेष क्रिया में रत बताने में रूढ़ता समाप्त हो गई है। 'ऋतुमहार' में भी मेघ को 'मत्तकुंजर' कहा गया है।⁸¹

जब मेघ आकाश में उड़ता है तो मित्र वालाओं को ऐसा लगता है कि जैसे पवन पर्वत-शिखर को उड़ाए लिये जा रहा है—

अत्रेः शृंगं हरति पवनः किंस्विदित्युन्मुनीभिः । (पू. मे. 14)

यहाँ पर्वत-शिखर का उपमान मेघ को एक विशेष आकार प्रदान करता है।

मेघ विभिन्न स्थानों पर गमन करता है और अनेक रूप धारण करता है। कालिदास की उर्वर कल्पना उन्हें सादृश्यों से प्रत्यक्ष करती चलती है। आम्नकूट पर्वत पर स्थित मेघ का एक सुन्दर शब्द विच कवि ने खींचा है—

छन्नोपात्त परिणनफलद्योतिमि काननाम्ने
त्वध्यारूढे शिखरमचल स्निग्धवेणीसमर्गु ।

नून यास्यत्यमरमिथुनप्रेक्षणीयामवस्था

मध्ये श्याम स्तन इव भुव शेषविस्तारपाण्डु ॥ (पू मे 18)

कालिदास की कल्पना यहाँ आकाश की ऊँचाइयों को छूने लगती है। कवि ने मेघ के लिये दो बिम्ब प्रस्तुत किये हैं। पृथ्वीवासियों के लिये—‘स्निग्धवेणीसमर्गु’ और नमचारियों के लिये पर्वत सहित मेघ का दृश्य ‘स्तन इव भुव’। उल्लेखनीय है कि यह दूसरा दृश्य आकाश से ही दिखाई दे सकता है। कवि के ऐसे अनूपम बिम्बों के लिये ही जम्बूद्वीप का कथन याद आता है कि कवि की दृष्टि पृथ्वी से स्वर्ग और स्वर्ग से पृथ्वी तक विचरण करती रहती है।⁸²

चम्बल के जन में मेघ का रूप स्थूल इन्द्रनीलमणि जैसा लगता है तो गंगा के प्रवाह में यमुना के संगम जैसा। संध्या के समय महाकाल मन्दिर में लाल आभा वाला मेघ रक्त से भीमे गज्रचम की शोभा धारण करता है। बर्फ से ढँके हिमालय शिखर पर लिपटे मेघ के लिये कवि शिवजी के सफेद बाल के द्वारा मीनों से उछाही कीचड़ का बिम्ब देता है।⁸³ मेघ के रंग के लिये कीचड़, शिखर के लिये शृंग व पर्वत के लिये नान्दी का उपमान मिलकर एक स्पष्ट बिम्ब का निर्माण करते हैं।

त्रौचद्वार के छोटे भाग में प्रविष्ट होने पर तिरछे आकार वाले मेघ की शोभा, वामनरूपधारी विष्णु के तिरछे एवं लम्बे आकार वाले श्यामल चरणों में रूपायित की गई है। श्वेत बैलास पर स्थित मेघ के लिये, भावान बलराम के कंधे पर पड़े नीलवस्त्र की कल्पना मनोहर बिम्ब का विधान करती है। बैलास पर्वत पर विचरण करता मेघ अपने शरीर में, मौपान की भाँति ऊँचे-नीचे गण्ड सजा देता है, जिसमें शिव-पावती उस सीढ़ी पर पैर रखकर मणितट पर आरोहण कर सकें। बड़ी पवित्र कल्पना है। ऐरावत के मुख पर शोभित मेघ के लिये मुख पर पड़े भीमे वस्त्र की कल्पना और भी मनोहर है।⁸⁴

स्पष्ट है कि मेघ के रूपों को कवि ने अनेक उपमानों से दृश्यात्मकता प्रदान की है। मेघ के सारने रंग के लिये ‘शार्ङ्गिणी वर्णकीर’ एवं ‘मनु’ कष्टछ-

82 देखें—मूल, इसी प्रबन्ध के प्रथम अध्याय में पृष्ठ 10

83 देखें—पू मे 59, 54, 39 व 55

84 देखें त्रमश श्लोक स 60, 62, 63, 65

विरिति' अप्रस्तुत लाये गये हैं । उसकी ध्वनि को नगाडों की आवाज से श्रुतिगम्य किया गया है ।⁸⁵ 'विक्रमोर्वर्णायम्' में मेघ को विमान का रूप दिया गया है, विद्युत् जिसकी पताका है इन्द्रधनुष सुन्दर चित्र है ।⁸⁶

(3) मानवीकृत विम्ब—मेघ के तीसरे प्रकार के विम्ब वे हैं जिनमें मेघ को एक संवेदनशील प्राणी के रूप में देखा गया है । उस पर मानवीय भावों का आरोप किया गया है । 'मेघदूत' में इसीलिये उसे एक संवेदनशील दूत के कार्य में नियुक्त किया गया है । उसे रामगिरि पर्वत का मित्र बनाया गया है और उससे विदा माँगने के लिये कहा गया है ।⁸⁷ विभिन्न नदियों के सन्दर्भ में उसे एक चाटुकार व कामी नायक का विम्ब दिया गया है । नदियों के मदर्भ में ये विम्ब देखे जा चुके हैं । महाकाल मन्दिर में कवि उसे भक्त के रूप में देखता है । वह परोपकारी है । रामगिरि से अलका तक के मार्ग में वह सभी का कुछ न कुछ उपकार करता चलता है । मेघ यक्ष के लिये तो 'दयितार्जीवनावलम्बनदाता' है । प्रोपितपतिकाश्री को आश्वत्थान देने वाला और कृपको का सर्वस्व है । उज्जयिनी में मानिनें धूप में फूल चीनते-चीनते पसीने में परेशान हो उठती है । मेघ उनके मुखों पर छाया करके बड़ा उपकार करता है—

गण्डस्वेदापनयनरुजा क्लान्तकर्णोत्पलानां ।

छायादानात्क्षणपरिचितः पुष्पलावीमुखानम् ॥ (पू.मे. 27)

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रकृति के सहज व्यापारों को भी कवि अपनी कल्पना से संवेदनायुक्त कर अलौकिक आनन्द की नृष्टि करता है । राजा पुनरुवा मेघ से चेतन प्राणी की भाँति अपनी प्रिया को ढूँढ लाने को कहता है । यतः मेघ सर्वत्र विचरणाशील है, वह उसकी प्रिया को अवश्य खोज सकता है । एकाएक तो उसे लगा था कि उर्वशी को यह कोई राक्षस ले जा रहा है लेकिन भ्रम टूटने पर वह देखता है कि यह तो मेघ और विद्युत् है ।

(4) उद्दीपन रूप में—उद्दीपन के रूप में भी मेघ के विम्ब आए हैं यद्यपि ये अन्य रूपों की भाँति कलात्मक नहीं हैं । मेघ को देखकर मुखी जन्तु भी उत्कण्ठित हो जाते हैं । 'ऋतुसंहार' में मेघ का उद्दीपन रूप वर्णित है । विरही जनों का दुःख मेघदर्शन में चटता है । 'रघुवंश' में पुष्पक विमान में लौटने समय मेघ के जो दृश्य आते हैं वे राम के विरहोद्दीपन के कारण बने थे—

पूर्वानुभूतं स्मरता च यत्र कम्पोत्तरं भीरु तपोपगृहम् ।

गुहाविसारीप्यतिवाहितानि मया कथंचिद् धनगजितानि ॥

(13.28)

85. देवे—पू.मे. 49,36

86. 4/74

87. पू.मे. 12

(5) उपलसित विम्ब—मेघों को, अन्य वस्तुओं के रूप गुण इन्द्रियगम्य कराने हेतु, अप्रस्तुत रूप में भी अनेकधा लाया गया है। इस प्रकार के विम्ब सूर्य, चन्द्र, वर्षा आदि शीपकों के अन्तर्गत आ चुके हैं। विस्तार भय से अब इनके विवेचन की आवश्यकता नहीं।

इस प्रकार 'मेघदूत' में मेघ के आद्योपान्त जा सुन्दर विम्ब मिलते हैं उनके सन्दर्भ में श्री आर के मूर्ति का यह कथन बड़ा उचित है—

"The start of the cloud along with the crane—
couples, followed by the romantic pictures of
a rainbow as a peacock feather and a mountain
as the earth's breast, etc set tone and colour
to the love scenes of the picture gallery,"⁸⁸

आकाशीय उपादानों में मेघ से सम्बन्धित विद्युत् इन्द्रधनुष आदि के विम्ब स्वतः ही आ गए हैं। जैसा कि कहा गया है, 'मेघदूत' के एक श्लोक में इन्द्रधनुषयुक्त मेघ का सुन्दर विम्ब है जिसमें इन्द्रधनुष का सादृश्य मयूरपक्ष से स्थापित किया गया है—

रत्नच्छायाव्यतिकर इव प्रेक्ष्यमतत्पुङ्गवात्
वन्मीकाप्रात्प्रभवति धनुः खण्डमासृण्वस्य ।
येन श्याम वपुरतितरा कान्तिमापत्स्यने नै
बहूँगेव स्फुरितरुचिना गोपवेषस्य विष्णो ॥ (पृ. मे 15)

यह एक बहुत ही सुन्दर कल्पना है। इन्द्रधनुष को रत्नों की मिलमिल धीरे धीरे मयूरपक्षों से उपमिता करना सर्वथा मौनिक है। कृष्ण को, खाने के बेष में, मयूरपिच्छ धारण किये हुए मेघ के उपमान रूप में प्रस्तुत करना, मेघ को अतीविक रूप व महत्त्व प्रदान करना है।

विद्युत् को वर्षा के सन्दर्भ में व मेघ की सहचरी के रूप में कवि ने देखा है। इसको पनाका, सुन्दरी, नारी आदि के उपमानों में मूर्त किया है। 'रघुवश' में इसे कर्कण का विम्ब दिया गया है। विमान से बाहर निकले भीता के हाथ पर मेघ, विद्युत् का कगन पहना देता है।⁸⁹ कवि ने नारी की करधनी के नियं विद्युत् का विम्ब दिया है। 'आमुष्मा को बरसाती, सोने की करधनी में राजा का ताड़न करती इरावती उसे मूमनाछाड़ वर्षा करती उस मेघमाला भी जान पटती है

88 त्रिवेणी भाग 37, अप्रैल, 1968 में प्रकाशित लेख—"Dhwani in Meghdoot" p 19 में उद्धृत।

89 रघु 13/21

जो विजली की शृंखला से विन्व्याचल को तोड़ा करती है।⁹⁰ सुदक्षिणा को भी कवि ने विद्युत् का रूप दिया है।⁹¹ इसी प्रकार के विम्ब अन्यत्र भी देखे जा सकते हैं।⁹²

इस प्रकार आकाशीय विम्ब कवि की सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति एवं उच्च कलात्मकता के परिचायक है।

पार्थिव विम्ब

कालिदास के काव्य में सुन्दर पार्थिव चित्र मिलते हैं। इनमें पृथ्वी वन-प्रदेश, पर्वत, लता-वृक्ष, फल-फूल, खनिज आदि के अनेक विम्ब कवि ने प्रस्तुत किये हैं। इसी वर्ग में मार्ग, घास, कण्टक, धूलि आदि के विम्ब रखे गये हैं। कालिदास ने अपने चतुर्दिक् देखी वस्तुओं का अभिनव विम्ब-विधान किया है। उनके कुछ पार्थिव चित्र तो बहुत ही सुन्दर हैं और मंथिल हैं। उन्हें पर्वत, वृक्ष, पशु-पक्षी आदि विभिन्न वर्गों में रखकर नहीं परखा जा सकता। वस्तुतः कवि की दृष्टि बहुमुखी (Horizontal) होती है, एकमुखी (Vertical) नहीं। वह किसी एक नियत दिशा में नहीं बढ़ती, अपितु कृशानु की भाँति सभी दिशाओं में एक साथ प्रभृत होती है। 'शकुन्तलम्' में दुष्यन्त कण्व के आश्रम का एक सुन्दर दृश्य चित्रांकित करना चाहते हैं। कालिदास स्वयं चित्रकार बन जाते हैं और कहते हैं—

कार्या मेरुतलीनहंसमिथुना स्रोतोवहा मालिनी

पादास्तामभितो निषण्णहरिणा गौरीगुरीः पावनाः ।

शालालम्बितवल्कलस्यचतरोः निर्मातुनिच्छाम्यधः

शृंगे कृष्णमृगस्य वामनयन कण्डूयमानां मृगीम् ॥ (6.17)

मालिनी नदी का स्रोत और उसके दोनों ओर सैकतलीन हंसमिथुन, सरित् के दोनों ओर हिमालय की पवित्र ढलानें जहाँ हरिण विश्राम कर रहे हैं। इतना ही नहीं, पृष्ठभूमि में एक सुन्दर वृक्ष, डालियों पर मूखते हुए वल्कल वस्त्र और ढालियों के नीचे—परम विश्वस्त भाव से कृष्णमृग के सींग से अपने वामनेत्र को झुलवाती हरिणी। यहाँ कवि ने आस-पाम के परिवेश को समेटते हुए एक बहुत सुन्दर शब्दचित्र खींचा है।

इसी नाटक में एक दूसरा चित्र है, लेकिन यह आकाश में बैठकर उतारा गया चित्र है, उड़ते हुए विमान से—

शैलानामवरोहतीव शिखरादुन्मज्जतां मेदिनी

पर्णाम्यन्तरलीनतां विजहति स्कन्वोदयात्पदपाः ।

90. मा. 3/21

91. रघु. 1/36

92. देखो—रघु. 6/65 व 17/15

सतानैस्तनुभावनष्टमलिला व्यक्लि भजन्यापगा

वेनाप्युत्क्षिपतेव पश्य भुवन मत्पाश्वर्मान्नीयते ॥

(7-8)

लयता है किमी ने धायुयान में घँटकर 'मूवी' 'मरा' घुमा दिया हो। तेज से नीचे उतरते रथ के कल्पनात्मक चित्रण में आश्चर्यजनक सच्चाई है। चारों स्थितियाँ सर्वथा स्पष्ट हैं, उनका क्रम प्रशसनीय है। अंतिम पंक्ति में 'पृथ्वी के ऊपर उठालने की कल्पना' अत्यन्त कलात्मक है। वास्तव में रथ पृथ्वी के पास जा रहा है किन्तु 'राजा को लगता है पृथ्वी उसके पास किमी के द्वारा उछाली जा रही है। यह कालिदाम की सर्वोच्च उत्प्रेक्षाओं में से एक मानी जा सकती है।

अब पार्थिव बिम्बों में पृथक् पृथक् पृथ्वी, पर्वत आदि के बिम्बों को देखने हैं।

पृथ्वी—पृथ्वी का लक्षित रूप में वर्णन अनेक प्रसंगों में आ चुका है। उपर्युक्त पद्य में भी पृथ्वी का स्पष्ट बिम्ब उपलब्ध है। 'रघुवश' के 13वें सर्ग में विमान में बैठे राम के द्वारा पृथ्वी के सुन्दर बिम्ब दिये गये हैं। अप्रस्तुत रूप में पृथ्वी से अनेक स्थानों पर बिम्ब-मृष्टि की गई है। लिंग और गुणसाम्य के आधार पर स्त्री-पुरुषों की क्षमा, उदारता आदि का पृथ्वी से उपमित किया गया है। रानी धारिणी ईर्ष्या को भूल, सुसज्जिता मालविका के साथ आती हुई राजा को, राज्यलक्ष्मी सहित वसुमती जैसी ही ज्ञात होती है। 'वसुमती' के उपमान से कवि धारिणी की सहनशीलता को अभिव्यक्त करना चाहता है।⁹³ क्रुद्ध कैकेयी के लिये मेघसिक्त भूमि का बिम्ब दिया गया है, जो बिल में घुसे दा मर्षों की भाँति दो बरों को उगल देती है।⁹⁴ राजा दिलीप नन्दिनी गाय की रक्षा अपनी रक्षा पृथ्वी की भाँति ही करते हैं—

पयोधरीभूतचतु समुद्रा जुगोप गोरूपधरामिवोर्वीम् ॥ (रघु 23)

रघुवश के अन्तिम राजा अग्निवर्ण की आपन्नसत्त्वा रानी से, प्रजा, सावन मास में होए गए वीज से युक्त पृथ्वी की भाँति, उत्तराधिकारी रूपी फलप्राप्ति की भाशा लगाए रहती है।⁹⁵ पृथ्वी को कवि ने राजा की भोग्या के रूप में प्रस्तुत किया है,⁹⁶ और रानियों की सपत्नी बनाया है।⁹⁷ राम सोता की उमी निःस्पृहभाव से त्याग देने हैं जैसा पिता की आज्ञा से पृथ्वी को त्यागा था।⁹⁸ पञ्चानन तप से पावती वैसी ही तप जाती है जैसा श्रीराम ने पृथ्वी। वर्षा की प्रथम

93 मा 5/6

94 रघु 12/5

95 वही 19/57

96 वही 8/28

97 वही 6/63

98 वही 14/39

बूँदें उनके शरीर पर तप्त घरा पर गिरने वाली बूँदों की ही भाँति ऊष्मा का कारण बनती हैं—

तपात्यये वारिभिरक्षिता नवैर्भुवा सहोष्माणममुचदूध्वंगम् ॥

(कु. 5.23)

इस प्रकार कवि ने अविक्तर नारियों के गुणों को पृथ्वी द्वारा ही इन्द्रिय-गोचरता प्रदान की है।

पर्वत—पर्वत-शिखरो, कन्दराग्रों, घाटियों, प्रस्तरखण्डों व सम्बद्ध भरनों, प्रपातों आदि के सुन्दर दृश्य, प्रस्तुत व अप्रस्तुत रूप में कालिदास के काव्यों में बिखरे पड़े हैं। संभवतः स्वयं पर्वत प्रदेश काश्मीर की सन्तान होने के कारण कवि पर्वतों में अत्यन्त प्रभावित हैं। किस ऋतु में कौन सा पर्वत कैसी शोभा धारण करता है? उसके वृक्ष, पुष्प-फल, जीव-जन्तु आदि कौन-कौन से हैं? वहाँ के निवासियों की क्या विशेषताएँ हैं? पत्थरो में कौन-कौन से खनिज छिपे हुए हैं? इन सबका विस्तृत ज्ञान कालिदास को था। इसीलिये पर्वतों के आलम्बनात्मक विम्ब, उनके काव्यों में प्रभूत सख्या में मिलते हैं। उन्होंने भारत के लगभग सभी प्रमुख पर्वतों का उल्लेख किया है। हिमालय व उसके विभिन्न भाग-कैलाश, हेमकूट, गन्धमादन आदि, आम्रकूट, चित्रकूट, ददुर, देवगिरि, गोवर्धन, महेन्द्र, मलय, माल्यवान्, मन्दर, मेरु, नीचैः, पारियात्र, रामगिरि, सह्य, त्रिकूट व विन्ध्य आदि की सही सही स्थिति का उल्लेख कवि ने किया है। 'कुमारसंभव' व 'मेघदूत' के तो घटनास्थल ही पर्वत-प्रदेश हैं।

हिमालय से कवि को विशेष प्रेम है। 'कुमारसंभव' में पौराणिक कथाओं के आधार पर कवि ने हिमालय को न केवल मानव-स्वरूप, अपितु देवस्वरूप प्रदान किया है। 'प्रथम-सर्ग' में कवि ने हिमालय के रूप गुण, वंशिष्टय का वर्णन करते समय, उसकी प्राकृतिक स्थिति का भव्य खाका प्रस्तुत कर दिया है। सर्वप्रथम उसके विस्तार को स्पष्ट करते हुए कहते हैं—

अस्त्युत्तरस्यां दिशि देवतात्मा हिमालयो नाम नगाधिराजः ।

पूर्वापरो तोयनिधौ वगाह्य स्थितः पृथिव्या इव मानदण्डः ॥ (1)

यहाँ उत्प्रेक्षा के आधार पर एक सुन्दर विम्ब प्रस्तुत है। 'मापने का दण्ड' की कल्पना हिमालय की स्थिति को हमारे नेत्रों में बिल्कुल स्पष्ट कर देती है। प्रकृति की भव्यतम विभूति के वर्णन में कवि की भव्यतम कल्पना प्रकट हुई है। 'पृथ्वी का मानदण्ड' इस छोटे से विम्ब में विशाल अर्थ समाया हुआ है। बिना किसी कृत्रिमता के सरल व स्वल्प शब्दों में वर्ण्य का सजीव व भव्य रूप खड़ा कर देना हमारे कवि की ही सामर्थ्य है।

हिमालय हिम का आलय है, लेकिन उसका यह दोष चन्द्रकलत्र की भाँति नगण्य है, क्योंकि वहाँ अनेक बहुमूल्य खनिज भी छिपे पड़े हैं। उसकी अनेक चट्टानें गेरू आदि धातुओं से रंग-विरगी हैं। उन चट्टानों पर बादलों के टुकड़े भी चट्टानों की छाया से रंग-विरंगे हो जाते हैं, मानो अममय में मग्न हो गई हो—

यश्चाप्सरौविभ्रमभण्डनाना सम्पादयित्री शिवरत्रिमिति ।

बलाहकचन्द्रेदविभक्तरागामकान्सन्ध्यामिव धातुमत्ताम् ॥ (14)

‘अकाल सन्ध्या’ की कल्पना सचित्र है। सन्ध्याकाल में बादल रंग विरंगे हो जाते हैं। हिमालय की धातुमयी चोटियों की छाया से बादल सदा ही रंग-विरंगे बने रहते हैं। ‘अकाल सन्ध्या’ का उपमान यहाँ प्रस्तुत विषय को एक स्टाके में साकार कर देता है। शृंगारिक कवि षाड़ा आगे बढ़ जाते हैं और अप्सराएँ सन्ध्या जान, अममय में ही शृंगार करने में व्यस्त हो जाती हैं। वह धातुमत्ता ही तो शृंगार की सम्पादयित्री है। गेरू आदि का प्रयोग अप्सराएँ शृंगार-सामग्री के रूप में करती हैं। यहाँ खनिज सम्पत्ति के विषय को विम्बात्मक रूप में प्रस्तुत कर प्रभावशाली बना दिया गया है।

हिमालय की ऊँचाई का वर्णन कवि सीधा न करके कई घटनाओं व विम्बो के माध्यम से करते हैं। हिमालय की चोटियाँ मेघों से ऊपर निकल आती हैं, तब मेघ शिखरों के चारों ओर मेखला सी बना लेते हैं। वहाँ के निवासियों के क्या कहने? जब इच्छा हुई नीचे उतरकर मेघों की छाया व बरसात का आनंद लिया और जब बरसात से ऊब गये ऊपर चढ़कर धूप में बैठ गये—

आमेखन सचरता धनाना छायामघ मानुगता निषेव्य ।

उद्वेजिता वृष्टिभिराश्रयन्ते शृंगारिण मस्यातपवति सिद्धा ॥

(15)

यहाँ पदों का कालित्य प्रशसनीय है। पदों की धीरगामिनी स्वनि ‘आमेखन सचरता धनानाम्’ ही मेघों के सचरण को प्रत्यक्ष कर देती है। आगे कवि सूर्य को भी शिखरों से नीचे घूमता हुआ बताते हैं। हिमालय के उच्चभागों में स्थित सरावरा के कमल नीचे घूमने वाले सूर्य की ऊर्ध्वमुख किरणों द्वारा खिलाये जाते हैं।⁹⁹

चवरी गायें हिमालय की गिरिराज पदवी को सार्थक करती हैं—

लागू लविषेपविसर्पिशोभैरितस्ततश्चन्द्रमरीचिगौरे ।

मस्यार्थयुक्त गिरिराजशब्द कुर्वन्ति बालव्यजनैश्चमयं ॥

(113)

कालिदास ने यहाँ उच्चासन पर विराजमान एक सम्राट के विम्ब की कल्पना की है, जिसे चँवर डुलाये जा रहे हैं। यह कल्पना हिमालय को गौरव प्रदान करने में सहायक है। चँवर राजसी वैभव का प्रतीक होता है। चमरी गाय की पूँछ हिलने-डुलने से चँवर की क्रिया मूर्त हो गई है। चवर का रूप भी 'चन्द्रमरीचिवत्' गौर कहकर स्पष्ट कर दिया गया है।

हिमालय की गुफाओं के दृश्य भी कवि ने अपनी कल्पना से अलंकृत कर प्रस्तुत किये हैं—

यत्रांशुकाक्षेपविलज्जितानां यदृच्छया किम्पुरुषांगनानाम् ।

दरीगृहद्वारविलम्बिविम्बास्तिरस्करिण्यो जलदा भवन्ति ॥

(1.14)

प्रियतम-कृत वस्त्रापहार से लज्जित किन्नरियों के लिये गुफा-द्वार पर मेघ का अचानक परदा बन जाना, मौलिक कल्पना है।

'कुमारमंभव' का यह हिमालयवर्णन अत्यन्त हृदयग्राही व विम्बात्मक है। कल्पनाएं सर्वथा अछूती हैं और हिमालय की विभूति व सौन्दर्य को स्पष्ट करने वाली हैं।

कैलास का विम्बात्मक चित्रण 'मेघदूत' में हुआ है। उसे देवागनाओं का दर्पण व शिवजी का एकत्रित ग्रहहास कहा गया है—

गत्वा चोर्ध्वं दशमुखभुजोच्छ्वासितप्रस्थमन्धेः

कैलासस्य त्रिदशवनिनादर्पणस्यातिथिः स्याः ।

शृंगोच्छ्वायैः कुमुदविणदैर्यो वितत्य स्थितः खं

राणीभूतः प्रतिदिनमिव ध्यम्बकस्यादृहामः ॥

(पू.मे. 61)

कैलास की चिकनी स्फटिक जैसी शुभ्रता को चाक्षुष करने के लिये 'देवागनाओं का दर्पण' का उपमान सर्वथा सार्थक है। इससे श्वेतता के साथ विम्ब-ग्राह्यता भी सूचित होती है। 'दशमुख' आदि विशेषण में पौराणिक मन्दर्भ में कैलास को मूर्तता प्रदान की गई है। कुमुदवत् स्वच्छ उच्च चोटियों में उच्चता व विस्तार को प्रकट किया गया है। चौथी पंक्ति में कवि ने उच्चतम कोटि की कल्पना प्रस्तुत की है। हास का रंग साहित्य-रुचि में श्वेत माना जाता है। शिवजी का ग्रहहास होने से उनकी शुभ्रता और भव्यता बढ़ जाती है। शिवजी का दिन-प्रतिदिन का ग्रहहास परत-दर-परत बढ़ता बढ़ता राशिरूप हो गया है। राणीभूत से हिम की कठोरता भी व्यंग्य है। पवित्र कैलास पर एकत्रित अपार हिमराशि के लिये और सुन्दर उपमान क्या होगा ? यद्यपि उपमान लुब्ध व अमूर्त है किन्तु कल्पना में हिमराशि को मूर्त बनाने में सर्वथा सफल है।

आम्रकूट पर्वत का सुन्दर विम्ब मेघ के मन्दर्भ में स्पष्ट किया जा चुका है, जहाँ उसे पृथ्वी रूपी नायिका का स्तन बनाया गया है। मलय एवं दक्षुर शिखरों को,

जो पास-पास स्थित हैं व चन्दन वृक्षों से युक्त हैं, दक्षिण दिशा के दो स्तनों के रूप में देखा गया है।¹⁰⁰ मलयाचल की गन्ध को कवि न गजमद की गन्ध से मय्य किया है।¹⁰¹ सह्यपर्वत को मेदिनी के सस्ताशुव नितम्ब का रूप दिया गया है, समुद्र ही उसका घिसका हुप्र। नीला अधोवस्त्र है।¹⁰² बिम्ब मुन्दर है। नीचे नामक पर्वत शिखर को मेघ के मिलन से चेतनवत् पुलकित बताया गया है। खिले हुए वदम्ब-पुष्पो से वह रोमांचित दिखाई देता है—

‘त्वत्सपर्कात्पुलकितमिव प्रोडुष्यं वदम्बं ।’

व ‘य पण्यस्त्रीरतिपरिमलोद्गारिभिर्नगराणाम्’ आदि (पृ मे 27)

यहाँ प्रथम पक्ति में स्पर्श व द्वितीय में पर्वत की गन्ध को सवेद्य किया गया है—

चित्रकूट का मुन्दर चित्राकन ‘रघूदत्त’ में मिलता है —

‘धारास्वनोद्गारिदरीमुखोऽमी शृ गायल्लग्नान्मुद्वप्रपक्’ ।

वध्नाति मे धन्धुरगात्रि वन्धुदंष्ट्र, कबुदमानिव चित्रकूट ॥

(13 47)

चित्रकूट की एक मस्त साँड का बिम्ब दिया गया है। भरभर बहते भरती वाली गुफा, सशब्द का भाग गिराता, साँड का मुख है। मेघयुक्त शिखर, कीचट सने सींग हैं। यहाँ अप्रस्तुत साँड का दृश्य प्रस्तुत पर्वत को दृश्यता प्रदान करता है। यद्यपि इन दोनों में कोई निकट सम्बन्ध नहीं है किन्तु ‘धारास्वनो’ व ‘शृ गाय’ विशेषणों से रूप, रंग, ध्वनि में साम्य स्पष्ट कर दिया गया है। दानों की विशालता शृ ग (शिखर व भीग), मेघ व कीचट का रूप-रंग परस्पर तुलनीय हैं। गुफा व खुले मूल में रूप-सादृश्य है, गुफा से निकली ध्वनि व साँड के शब्द में ध्वनि-साम्य है। कबुदमान् के सादृश्य से पर्वत को गुफा व शिखरों की स्थिति भूत कर दी गई है।

पर्वतों को मेघ, नदी आदि के सदर्भ में मानवीय भावों से मयुक्त करने भी प्रस्तुत किया गया है। ‘चित्रमोर्वजीय’ में पर्वत को सचेतन प्राणी की भाँति राजा को प्रत्युत्तर देते हुए बताया गया है। पर्वत को अप्रस्तुत बनाकर भी कवि ने बिम्ब योजना की है। राजा दिलीप को बल, तेज व विशालकायत्व से युक्त होने के कारण सुमेरु के सदृश बताया गया है।¹⁰³ रात्रि के समय दीपक हाथ में लिये दामिया से घिरे राजा पुररवा जब प्रस्थान करते हैं तो उनके लिये पर्वत का बिम्ब भवैया धनुषम है—

100 रूप 4/51

101 वही -47

102 वही -52

गिगिरिव गतिमानपक्षलोपादनुतट पुष्पितकर्णिकार यष्टि, । (वि. 3.3)

पर्वत से राजा का विशाल डीलडोल सूचित होता है। पंख न कटने के कारण गतिमान पर्वत राजा की धीमी गति को प्रकट करता है। दोनों ओर पुष्पित कर्णिकार, दीपक-युक्त दासियों को मूर्त कर देते हैं। वैदिक कथा के आधार पर इन्द्र ने पर्वतों के पंख काट दिये थे। यहाँ पर्वत की पंख कटने से पहले की स्थिति को उपमान बनाया गया है, जो एकदम मौलिक है।

कालिदास ने राजाओं के लिये बहुधा पर्वतों के सुन्दर उपमान दिये हैं जिनसे कई स्थानों पर सुन्दर विम्ब बने हैं। कुछ को सुन्दरियाँ पिचकारियों से रंग-विरंगे जल छोड़कर रंग देती हैं। उस रंगीन पानी से कुछ बड़े सुन्दर दिखाई देते हैं, जैसे गैरिकालि घातुओं के निप्यन्द से हिमालय अति सुन्दर लगता है।¹⁰⁴

वनस्थली

‘रघुवंश’ में दिलीप का ‘गौचारण,’ दशरथ का ‘आखेट,’ राम-सीता का ‘वनवास’ वनस्थली में ही सम्पन्न होता है। राजा पुरुरवा विरह-विह्वल हो वन में भटकता रहता है। इन स्थलों में वन के सुन्दर विम्ब देखने को मिलते हैं। वन का एक स्पष्ट दृश्य इस प्रकार है—

स पत्त्वलोत्तीर्णवराहयूथान्यावासवृक्षोन्मुखवर्हिणानि ।

ययो मृगाध्यामितशाद्वलानि श्यामायमानानि वनानि पश्यन् ॥

(रघु. 2.17)

वन चारों ओर श्याम ही श्याम दिखाई दे रहा है। कहीं तनयों से साँवले रंग के वराह-भुंड बाहर आ रहे हैं, कहीं हरे-नीले मयूर हरे-हरे वृक्षों की ओर मुख किये हैं, हरी-हरी घास में कृष्णमार मृग बैठे हुए हैं। यहाँ थोड़े से शब्दों में जंगल का स्पष्ट चित्र प्रस्तुत किया गया है।

कालिदास ने वनों में नरत्व व देवत्व का आरोप किया है। वे अनेक स्थानों पर वन-देवियों का उल्लेख करते हैं। राजा दिलीप जब गोमेधा हेतु वन भ्रमण करते हैं तो वनदेवियाँ लतागृहों में ‘विणुवादन’ के साथ उच्च स्वर में राजा का यशोगान करती हैं।¹⁰⁵ यक्ष जब स्वप्न में आकाश में भुजाएँ फैलाकर प्रिया का आलिंगन करने में असफल रहता है, तो वनदेवियाँ ओस के रूप में मोटे-मोटे अश्रुक्षण गिराती हैं।¹⁰⁶ पतिगृह को प्रस्थान करती अकुन्तला का श्रृंगार भी वनदेवियाँ ही पूरा करती हैं—

103. रघु. 1/13

104. वही 16/70

105. रघु. 2/12

106. उ. मे. 46

धौम केनचिदिन्दुपाण्डुतम्या मागल्यमाविकृत
निष्ठयूतश्चरणोपभोगयुग्मो साधारस केनचित् ।
अग्न्येभ्यो वनदेवताकरतलैरपर्वभागीत्यनं

दत्तान्यामरणानि न किसलयोद्भेदप्रतिद्विभि ॥ (अभि 4.4)

पर्वभाग तक उठे हुए वनदेवताओं के हाथों ने सहृदयों के समक्ष अनिलीजिव वर्णन को प्रत्यक्षमा कर दिखाया है। कवि ने ऐन्द्रजालिका वर्णन से मुख्य पाठक का चेतनाचेतन का मान ही नहीं रहता। कोविन स्वर में वनस्थली शकुन्तला का विदागान प्रस्तुत करती है।¹⁰⁷ सीता के शोक में उसके साथ आँसू बहाती है।¹⁰⁸ वही वनप्रदेश वर्षाऋतु में विलज्जिलाकर हसना हुआ बताया गया है।¹⁰⁹ कृष्णसार मृग वनदेवी का कटाक्ष है—

कृष्णसारच्छविर्योऽसी दृश्यत काननधिया ।

वनशोभावलोकाय कटाक्ष इव पातित ॥ (वि 4.31)

कल्पना सुन्दर है। वनलक्ष्मी वनशोभा को देखने के लिये एक निरछी दृष्टि डालती है। कृष्णसार के रूप में कवि उस चितकावरी मनोहर दृष्टि को मूर्त रूप में उपस्थित कर देता है। इस प्रकार कवि ने वनों को संप्राण रूप में उपस्थित किया है।

वनस्थली को उपमान बनाकर भी सुन्दर विम्ब-याजना की गई है—

तदगीतधवणाकाशा ससदधुमुखी वभूव ।

हिमनिर्ध्यादनी प्रातर्निर्वातिव वनस्थली ॥ (रघु 15.66)

सब-कुश मधुर स्वर में राम-कथा को सभा में प्रस्तुत करते हैं। वग्गा-प्रधान गाथा को सुनकर सभा निश्चल-निस्पन्द व अश्रुपूर्ण हो जाती है। इसके लिये कवि प्रातः कालीन वनस्थली का चित्र लाते हैं, जब वायु न होने से निश्चलना रहती है व धीरे-धीरे ओस गिरा करती है। यह चित्र सभा का स्पष्ट विम्ब सामने प्रस्तुत कर देता है।

तपोवन—तपोवन आधुनिक पाठक के लिये अदृष्ट है किन्तु कालिदास व बाणभट्ट मरीखे कवियों ने तपोवन के दृष्टने स्पष्ट चित्र खींचे हैं कि तपोवन हमें अनदेखे से नहीं लगते। यह उनकी कविता की विम्ब-प्रधानता का प्रमाण है। वन से तपोवन की भेदविभाजक रेखा को स्पष्ट करते हुए कवि तपोवन का स्पष्ट रूप प्रस्तुत करते हैं—

107 अभि 4/10

108 रघु 14/69

109 ऋ. 2/24

नीवाराः शुक्रगर्भकोटरमुखभ्रष्टास्तरुणामघः ।

प्रस्निग्धाः ववचिदिगुदीफलभिदः सूच्यन्त एवोपलाः ।

विश्वासोपगमादभिन्नगतय- शब्दं सहन्ते मृगा—

स्तोयाधारपथाश्च वल्कलशिखानिप्यन्दरेखाकिताः ॥

(अभि. 1.13)

इस श्लोक में कण्व के तपोवन का सूक्ष्म चित्रांकन हुआ है। प्रथम चित्र नीवार नामक जंगली घान्य का है। घोंसलों में बैठे तोतों से गिरा हुआ घान्य वृक्षों के नीचे बिखरा हुआ है। इससे तपोवन में नीवार का बाहुल्य सूचित होता है। दूसरी पंक्ति में इतस्ततः चिकने पत्थरों का दृश्य है, जिनसे वहाँ तपस्वियों के निवास की स्वीकृति है। तीसरे चरण में नृप-वाहन के कोलाहल से बेपरवाह हरिण आश्रम में जीवों की निर्भयता की घोषणा कर रहे हैं। चौथी पंक्ति में तपोवन वासियों का एक दैनन्दिन दृश्य प्रस्तुत कर पूरे विम्ब को सजीव कर दिया गया है। इसी प्रकार का स्वाभाविक तपोवन-वर्णन महाकवि भास ने 'स्वप्नवासवदत्तम्' नाटक में प्रस्तुत किया है।¹¹⁰

अभयारण्य का एक विम्ब निम्न श्लोक में प्रत्यक्ष है—

गाहन्ता महिषा निपानसलिल श्रृंगेभ्युहस्ताडितं

छायावद्वकदम्बकं मृगकुलं रोमन्यमभ्यस्यतु ।

विश्रब्ध क्रियतां वराहपतिभिर्मुस्ताक्षतिः पल्वले

विश्रामं लभतामिदं च शिथिलज्यावन्धमस्मद्धनुः ॥

(अभि. 2.6)

आश्रमकन्या पर अनुरक्त दुष्यन्त मृगया से विरक्त हो जाते हैं और अरण्य को अभयारण्य पर घोषित कर देते हैं। फलतः कवि कल्पना करता है कि जैसे बार-बार नीलों से जल को विलोडित करते हुए जलाशयों में स्नान कर रहे हैं। मृग-भ्रूण्ड चैन से वृक्ष तले बैठकर जुगाली कर रहे हैं। तीसरा दृश्य सूकरों का है जो सर्वसर्वेष्ट है। चौथी पंक्ति में धनुष को भी मूर्त रूप में प्रस्तुत किया गया है। धनुष के अचेतन होने से 'विश्रामं लभताम्' से उसकी संगति नहीं बैठती। वास्तव में विश्राम राजा स्वयं करना चाहते हैं, लेकिन कवि-कौशल से धनुष पर उसका आरोप विम्बावाचक है।

उपवन- राजसी वर्ग से सम्बद्ध कथानकों के कारण, कालिदास की सभी रचनाओं में प्रमदवन व वगीचों का वर्णन है, इनमें सबसे अधिक स्पष्ट व विशद चित्र, यक्ष ने अपनी वाटिका का, मेघ के सामने प्रस्तुत किया है—

110. देखे—'विश्रब्धाः हारिणाश्चरन्त्यचकिता देशागतप्रत्ययाः' अंक 1/12

'मलकापुरी में कुवेर के भवनो से उत्तर की ओर हमारा निवास है। बाहरी द्वार इन्द्रधनुष जैसे तोरण से सज्जित है। जिसके पास ही मेरी प्रिया द्वारा मन्थित बाल मन्दार वृक्ष है। (उसकी भ्रष्टकायता के लिये बिम्ब प्रस्तुत करते हुए कहते हैं) इतना छोटा कि उसके पुष्पगुच्छ हाथ से प्राप्त किये जा सकते हैं। घर में एक सुन्दर बावड़ी है, जहाँ मरकत की सीढियाँ, सुवर्ण-कमल व राजहंस हैं। बावड़ी के किनारे शीड़ा शैल है जिसकी बाड़ मुनहरी केलियाँ की व शिखर नीलम-जटित हैं। शीड़ा पर्वत पर कुरबक से घिरे माघवी लनाकुज हैं। उनके समीप ही अशोक व मौलसिरी के वृक्ष हैं। उन वृक्षों के बीच मोर के बैठने की वामयष्टि है। स्वर्णयष्टि नए बाँस जैसी आभावाली मणियों में जटित है जिस पर स्फटिक का चवतुरा है। उस पर सन्ध्या समय मयूर बैठता है और यक्षिणी के द्वारा दो गई ताल पर नृत्य करता है।'

'मेघदूत' के उपयुक्त अंश में वैभवशाली नागरिणों के गृह-उद्यान का सुन्दर व स्पष्ट चित्र उदात्त भाव में प्रकित है।

वनस्पति-जगत-प्राकृतिक दृश्या की रचना में वृक्ष, लता, पत्र, पुष्पादि का प्रमुख योग रहता है। कालिदास को भारत के वनस्पति-जगत का आश्चर्यजनक ज्ञान है। वनस्पति-क्षेत्र को उपादान बनाकर उन्होंने सफल बिम्ब-रचना की है। सबप्रथम हम वृक्षों की लेते हैं।

वृक्ष-कवि ने पर्वतों व मैदानों पर होने वाले वृक्षों के सुन्दर बिम्ब शृंगु, पर्वत, वन, आदि के दृश्यों में दिये हैं। कवि ने वृक्ष सामान्य के भी विश्व दिये हैं और विशेष वृक्षों के भी। 'रघुवश' के नवम सर्ग में कुरबक, पलाश, आम्र, तिलक आदि वृक्षों के सुन्दर शब्द-चित्र हैं। कुरबक के रूप-रंग को दृश्य बनाते हुए कवि कहते हैं।—

विरचिता मधुनोपवनश्रियामभिनवा इव पत्रविशेषका ।

मधुलिह्या मधुदानविशारदा कुरबका रवकारणता ययी ॥ (29)

वसन्त में कुरबक के रंगीन फूलों से भर जाने हेतु वसन्त द्वारा वनलक्ष्मी के कपोल पर की गई नई पत्र रचना की कल्पना बहुत कमनीय है। पराग युक्त पुष्पों पर भ्रमर गुजार कर रहे हैं। पूरे चित्र में वृक्ष के घिरे हुए रूप, रंग, उसकी गंध, मधु के स्वाद व भ्रमर-नाद की इन्द्रिय-अवेदना जागृत होती है।

बकुल के वृक्ष की मुगध मुख-मदिरा के समान है। लम्बो-लम्बी बतारों में भ्रमर आकर बकुल को आकुल कर देते हैं।¹¹¹ वसन्तागमन से पलाश में कलियाँ फूट पड़ती हैं। सारा वृक्ष लाल फुलों से ढक जाता है, जैसे कामिनी नायिका द्वारा कामवेश में प्रियतम-वृक्ष पर नखसत कर दिये गये हो।¹¹² आम्रवृक्ष की डालियाँ

111 रघु 9/30

112 वही-31

वीरो से युक्त हो मलयपवन से भूम उठती है, मानो हावभाव का अभ्यास करती नर्तकी हो।¹¹³ तिलकवृक्ष वनस्थली के तिलक लगा रहा है और पुष्पों पर ब्रंटे भ्रमर कज्जल की सुन्दर बिंदिया लगा रहे हैं।¹¹⁴ उसके श्वेत पराग युक्त पुष्प-गुच्छ भ्रमरो में जटित है, मानो किसी सुन्दरी ने केशों में मोतियों से गुथी जाली पहन रखी हो।¹¹⁵

वृक्षराज वट का भव्य चित्र निम्न श्लोक में प्रस्तुत है—

त्वया पुरस्तादुपयाचितो यः सोऽयं वटः श्याम इति प्रतीतः ।

राजिमंणीनामिव गारुडानां सपद्मरागः फलितो विभाति ॥

(रघु. 13.53)

वट-वृक्ष का आकार विशाल होता है, इसलिये कवि ने उसे मरकत मणियों का ढेर कहा है। विशेषकर विमान से लिये गये चित्र में यह कल्पना सर्वथा उचित है। वट-वृक्ष में फूल नहीं आते। पत्तों के वाद सीधे फल लगते हैं। कवि ने पत्तों व फलों के मन्दर्भ में ही वट का विम्ब दिया है। लाल रंग के फलों को पद्मराग मणियों में प्रत्यक्ष कराया है। 'पद्मराग-जटित गारुड मणियों की राजि' का विम्ब, वृक्ष के आकार व पत्तों-फलों के रूप-रंग की सच्ची कल्पना उत्पन्न करता है।

कल्पवृक्ष यद्यपि पौराणिक कल्पना में सम्बन्धित है, किन्तु कवि की कल्पना में वह इतनी स्पष्टता से अंकित है कि वे उसके प्रस्तुत व अप्रस्तुत स्पष्ट विम्ब-निर्माण में सक्षम हैं। हिमालय के औषधिप्रस्थ नगर के चारों ओर स्थित, वस्त्र-पल्लव-धारी कल्पवृक्ष, स्वतः सिद्ध झंडियों का काम करते हैं। 'विक्रमोर्वशीय' में वर्षा ऋतु में नृत्य करते हुए कल्पवृक्ष का विम्ब बड़ा मनोहारी है—

गन्धोन्मादितमधुकरगीतैः

वाद्यमानपरभृततूर्यैः ।

प्रमृतपवनोद्वेलितपल्लवनिकरः

!

सुललितविविधिप्रकारं नृत्यति कल्पतरुः ॥

(4.12)

नृत्य के समस्त अंग, गीत, वाद्य व अभिनय यहाँ प्रस्तुत हैं—भ्रमर, कोयल व पल्लवममूह के द्वारा।

आकाश में विचरण करते नारद के सादृश्य हेतु कवि ने, 'जंगमकल्पवृक्ष' का विम्ब प्रस्तुत किया है—

गोरोचनानिकपविगजटा कलापः ।

संलक्ष्यते शणिकलामलवीतसूत्रः ।

113. वही-33

114. वही-41

115. वही-44

मुक्तागुणानिशयसमृतमण्डनश्री

हेमप्ररोह इव जगमकल्पवृक्ष ॥

(वि 5 19)

दिव्यवृक्ष में पत्ता-पत्ती के स्थान पर वस्त्र, रत्न आभूषण आदि रहते हैं। नारद मुनि की विंगल जटाएँ, निर्मल यज्ञोपवीत, मातियों की माला क्रमशः गोरोचना, शशिवला, रत्नाभूषणों से दृष्टिगम्य की गई हैं। चलते फिरते कल्पवृक्ष की कल्पना बहुत ही सुन्दर है। पुष्करवा और उवशी की मनोकामना पूरी करने वाले नारद के लिए कल्पवृक्ष की तुलना सबथा उचित भी है।

कालिदास ने रूप, गुण आदि के आधार पर वृक्ष को अग्रस्तुत बनाकर बिम्बविधान किया है। राजगद्दी पर नये नये बैठे, प्रजा के मन में अच्छी तरह से न जमे हुए राजा को, नये लगाये हुए और अच्छी तरह न जमी हुई जटा वाले वृक्ष की भाँति महज उखाड़ा जा सकता है।¹¹⁶ दूसरी ओर प्रजा में अनुरक्त राजा अनिधि, नये होने हुए भी मजबूत जड़ों वाले वृक्ष की भाँति जम गये हैं।¹¹⁷ गुरु कमिष्ठ के स्नेहपात्र किन्तु निमतान दिलीप अपनी समता उम आश्रम के वृक्ष से करते हैं जो ऋषि के स्नेह में मीठा जाकर भी बन्ध रह जाँ हो।¹¹⁸ दिलीप के हृदय की व्याधा 'वध्यवृक्ष' से पूरतया अभिव्यक्त है। मालविका के पैर पर लगी महावर की लकीर राजा को ऐसी लगती है मानो भस्म हुए काम रूपी वृक्ष की लाल कोपल फूट आई हो।¹¹⁹ आगे प्रेम में वृक्ष का सुन्दर रूप बाँधते हुए कवि कहते हैं—

तामाश्रित्य श्रुतिपथगतामाशया लब्धमूल

संप्राप्ताया नयनविषय ऋदरागप्रवाल ।

हस्तस्पर्शमुकुलित इव व्यक्तरौमोद्गमत्वात्,

कुर्यात्स्लात मनसिजस्मा रसज्ञ फलस्य ॥

(मा 4 1)

यहाँ राजा के मालविका के प्रति प्रेम की, काम-वृक्ष के रूप में चित्रित किया गया है। नाम सुनकर मालविका की आशा करना ही वृक्ष की जड़ें हृद। सगीतशाला में उसको देखकर राग की कोपलें फूटी। मालविका को छूकर जब राजा को रोमांच हुआ मानो कलियों की खिल गई और जब राजा उम प्रेमवृक्ष का फल चम्पने के लिये आतुर बैठा है। यहाँ अभूत प्रेम भाव को मूर्त वृक्ष का रूपक देकर सुन्दर बिम्ब की सृष्टि की गई है। इसमें दृष्टि व स्पष्ट तत्त्व तो है ही, स्वाद तत्त्व की प्रतीक्षा है।

116 मा 1/8

117 रघु 17/44

118 वही 1/70

119 मा 3/11

कवि ने वृक्षों पर मानवीय भावों का आरोप करके भी विम्ब सृजन किया है। यथा-वायु के अभाव में निष्कम्प खड़े वृक्ष, ऋषियों के आश्रम में उनके साथ ध्यान करते बताए गए हैं।¹²⁰ दिलीप के गोंचारण के समय, पक्षियों द्वारा जयशब्द का उच्चारण करते हैं। 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' में वृक्षों को सगे सम्बन्धियों की भाँति प्रस्तुत किया गया है जिससे पाठक के लिये उनका असाधारण महत्त्व हो जाता है। वृक्ष शाकुन्तला के 'वनवास-वन्धु' हैं। वह स्पष्ट कहती है—'अग्नि से सोदरस्नेहः एतेषु'। वह छोटे-छोटे पौधों को प्रेम के साथ पालता है। जब ऋषि कण्व अपने गुरु गंभीर स्वर में उद्घोष करते हैं—'भो भोः सनिहितास्तपोवनतरवः'।¹²¹ तो पाठकों के मन में वृक्षों के प्रति रही सही जड़ता की भावना भी पूर्णतया नष्ट हो जाती है।

देवदारु वृक्ष के प्रति पार्वती का वात्सल्य-भाव वर्णित है। वृक्ष की त्वचा छिलने पर, पार्वती को, देवासुर मशाम में कार्तिक्य के घायल होने जैसी व्यथा होती है।¹²² तपस्या-निरत पार्वती सावधानी से घट रूपी स्तन के प्रस्त्रवण द्वारा छोटे-छोटे पौधों को पालती है।¹²³

आश्रयगुण के आधार पर राजा दुष्यन्त के लिये वृक्ष का विम्ब लाया गया है। राजा स्वयं कष्ट उठाकर प्रजा को मुख देता है जैसे वृक्ष स्वयं तीव्र ताप को सहकर अपनी छाया से आश्रितों के परिताप को दूर करता है। यहाँ वृक्ष के सादृश्य ने अमूर्त प्रजा-पालन के भाव को नेत्रगोचर कर दिया है।

लता—लताओं में कालिदास किसी कामल-काया कामिनी के दर्शन करते हैं। वसन्त वर्णन के अवसर पर लताओं का निम्नलिखित विम्ब द्रष्टव्य है—

श्रुतिमुग्धमरस्वनगीतयः कुमुमकोमलदन्तरूपो बभूः ।

उपवनान्तलताः पवनाहृतैः किमलर्यैः सलर्यैरिव पाणिभिः ॥

(रघु. 9.35)

यहाँ हावभावपूर्वक नृत्य करती उपवन की लताओं के लिए तीन विम्ब दिये गये हैं (1) 'श्रुतिमुग्ध' से लताओं में होने वाली भ्रमरों की गीतध्वनि, (2) 'कुमुमकोमल' से दाँतों की शोभा वाले श्वेत चमकते पुष्प, (3) 'किसलर्यै' में हृद्य-भावपूर्ण अभिनय में पत्तों की विभिन्न प्रकार की गति। इन विम्बों में लता का रूप मूर्त हो जाता है।

120. रघु. 13/52

121. अग्नि. 4/8

122. रघु. 2/36

123. कु. 5/14

कवि ने अपनी सभी नायिकाओं की कोमलता व मनोहरता को व्यञ्जित करने के लिये लता के बिम्ब का प्रयोग किया है। उल्लेखनीय यह है कि कवि 'लता' को मात्र उपमान रूप में सर्वेतिष्ठ कर छोड़ नहीं देते अपितु उसका सर्वांगपूर्ण बिम्ब पाटकों की कल्पना में उतार देते हैं। यथा—मालविका विरहावस्था में पीली पड़ गई है। उसने कुछ ही आभूषण पहन रखे हैं। राजा को वह कुन्दलना-सी प्रतीत होती है जिसके पत्ते वसन्त में पीले-पीले हो गये हैं और फूल जिसमें कम रहते हैं—'माधवपरिणतपत्रा कतिपयकुसुमेव कुन्दलता'।¹²⁴

निषिद्ध कुमारवन में उर्वशी को लता बनाना ही कवि की अभीष्ट हुआ। राजा भी लता को पूर्णतया उर्वशी ही समझता है—'मेघ से जलाद्र पत्सव वाली वह आसुओं में भीगे ओठी वाली उर्वशी है। विरहवश शून्यपुष्पाभरणा है। मधुकर्णों का शब्द न होना उर्वशी के चिन्तावश मौन का सूचक है। कोपनशीला वह उर्वशी पहले मेरा तिरस्कार कर अब मानों पश्चाताप कर रही है'।¹²⁵ यथा श्यामा लताओं में ही अपनी प्रियतमा की अगण्यति को खोजता फिरता है।¹²⁶ गमिणी रानी सुदक्षिणा दोहद वस्त्र का अतिक्रमण कर पुष्ट होते भवयवों में सुन्दर प्रतीत होती है। इसके लिये कवि लता का ही साम्य चुनता है—मानो पुराने पत्तों को गिराकर लता नए सुन्दर पत्तों से सुशोभित हो।¹²⁷

शकुन्तला तो है ही प्रकृतिपुत्रि। प्रियम्बदा जब केसरवृक्ष के पास खड़ी शकुन्तला से, वृक्ष की 'लतासनाथ इव' अनुभव करती है, तो दुष्यंत शकुन्तला और लता के पूर्ण साम्यभाव की इस प्रकार व्याख्या करने हैं—

अपर किसलयराग कोमलविटपानुकारिणी बाहू।

कुसुममिव लोभनीय यौवनमगेषु सनद्धम् ॥ (अभि 118)

यहाँ लता का सम्पूर्ण रूप दृश्य है जो प्रस्तुत शकुन्तला के चित्र से मिनटतः एक सुन्दर काव्य-बिम्ब की सृष्टि करता है। 'किसलयराग' से ओठी की श्वेतता 'कोमलविटप' से भुजाओं की कोमलता व आकृति, और 'कुसुममिव' से युवावस्था की चित्ताकर्षकता दृश्य व आगवाय बनाई गई है।

इसी प्रकार शिव की समाधि भग करने के लिये उमा जब वसन्तपुष्पाभरणा का समस्त सम्भार धारण कर चलती है, तो असाधारण रूपनाशक्ति का परिचय देते हुए कवि लता का ही बिम्ब सर्वथा नए रूप में स्मरण करने हैं—

124 मा 3/8

125 वि 4/67

126 उ 46

127 रघू 3/7

आवजिता किंचिदिव स्तनाभ्यां

वासो वसाना तरुणाकर्णगम् ।

पर्याप्तपुष्पस्तवकावनम्रा

संचारिणी पल्लविनी लतेव ॥

(कु. 3.54)

उमा का शरीर स्तनभार से किंचित् आगे को झुक गया है। उस पर बाल सूर्य का सा गुलाबी वस्त्र शोभित है। उमा चली जा रही है, जैसे - कोमल किसलयों वाली, लता चली जा रही हो - पर्याप्त पुष्प गुच्छों से तनिक झुकी सी। यह विम्ब बहुत मौलिक है और इसमें ताजगी है। फलीफूली लता का चलना कितना मधुर लग सकता है।

नारी पात्रों की भावनात्मक अमूर्त अवस्थाओं को मूर्त करने के लिये भी कवि ने लता के गुण-धर्मों का आश्रय लिया है। यथा-दशरथ की मृत्यु से शोचनीय दशा को प्राप्त माताएँ (कौशल्या और सुमित्रा) राम और लक्ष्मण को, उन दो लताओं जमीं दिखाई देती हैं, समीपस्थ वृक्ष के कट जाने से जिनकी शोचनीय अवस्था हो गई हो।

इसी प्रकार, लक्ष्मण द्वारा अपने निर्वासन की आज्ञा मुनकर सीता जब परम कारुणिक अवस्था को प्राप्त होती है, तब भी कालिदास को 'लता' का ही विम्ब अर्थवहन के योग्य जचता है —

ततो ऽ भिषगानिलविप्रविद्धा प्रभ्रश्यमानाभरणप्रमूना ।

स्वमूर्तिलाभप्रकृतिं धरित्री लतेव सीता सहसा जगाम ॥

(रघु. 14.54)

यहाँ तेज हवा के लगने से लता का एकाएक पृथ्वी गिरना—इस अनुभूत दृश्य को पाठकों के सम्मुख उपस्थित कर कवि ने सीता की स्थिति को मूर्त कर दिया है। सीता के लिये लता का विम्ब सर्वथा उचित है। सीता ने भी धरित्री से उसी प्रकार 'मूर्तिलाभ' किया है, जैसे लता पृथ्वी से जन्म लेती है। अकारण परित्याग का अपमान नीता के लिये जबरदस्त धक्का (शॉक) है, जैसे लता पर आंधी का प्रहार। 'प्रभ्रश्यमानाभरणप्रमूना.' से सीता के आभूषण लतापुष्पों की भाँति स्वतः गिरते बताए गये हैं। हृषिक व उत्प्रेक्षा पर आधारित प्रस्तुत विम्ब ने सीता की करुण अवस्था को परम करुण बना दिया है।

लतावृक्ष—कालिदास ने लताओं का वृक्ष के सहभाव में वर्णन कर नायक-नायिका के मधुर व्यवहार के दृश्य अंकित किये हैं। डा. गुप्त के शब्दों में "कालिदास के काव्यों में अनेक स्थानों पर बाह्य प्रकृति ने मनुष्य के साथ समान रूप से काव्य के नायक-नायिकाओं का अंश ग्रहण किया है। इस मन्वन्ध में रवीन्द्रनाथ ने कहा है—"अभिज्ञानशाकुन्तल' नाटक में जिम तरह अनमूया,

प्रियम्बदा, दुष्पत आदि पात्र हैं, उसी तरह तणोवन की प्रकृति भी एक पात्र है' ।¹²⁸

इसीलिये शकुन्तला वनज्योत्स्ना को निहारती हुई प्रकृति में मधुर प्राण-सम्बन्धों के दर्शन करती है—

‘हला गमणीये खलु काले एतस्य लतापादपमिथुनस्य व्यतिकर सक्त्र ।
नवकुसुमयोवना वनज्योत्स्ना, बद्धपल्लवतथोपमांगक्षम सहकार’ ।¹²⁹

‘वनज्योत्स्ना एवं सहकारतश्च यहाँ एक प्रकृति के केवल अंश मात्र नहीं हैं । उनके साथ यौवन की प्रचण्ड आशा-आकांक्षाएँ हृदय में छिपाए हुए एक नवीन दम्पती का अभेद सिद्धांत है, उस अभेदसिद्धांत को अपने मून में रखकर ही यह समस्त दृश्य इतना सजीव एवं सरस हो उठा है’ ।¹³⁰

इसी भाव में आबद्ध तरु की चारुविलासिनी नेता न केवल तरु का अपितु सभी का मन मोह लेती है—

अमदय-मधुगन्धसनायया किमलयाधरसगतया मन ।

कुसुममम्भृतया त्वमल्लिका न्मितच्चा तरुचारुविलासिनी ॥

(रघु 9 42)

समीपस्थ अशोक्लता के नवपल्लव को अपने पल्लव में पकड़कर सहकार वक्ष्य जिस प्रकार सुशोभित होता है नवपरिणीता कण्व का हाथ अपने हाथ में लेकर अज भी उसी प्रकार शोभित हुए ।¹³¹

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि बिम्बों के स्रोत के रूप में कालिदास ने लता-वृक्षों के प्रति विशेष मोह प्रदर्शित किया है ।

पुष्प—कालिदास ने अपनी रचनाओं में चालीस में अधिक फूलों का उल्लेख किया है जिनमें से कुछ के सुन्दर बिम्ब मिलते हैं । कालिदास के पुष्प प्रायः बगीचों व तड़ागों में मिलते पाते हैं । कवि पुष्पों के जन्मस्थान ही नहीं उनके विकास-काल से भी अभिज्ञ हैं । फूलों के रूप, रंग व गन्ध के आधार पर उन्होंने सुन्दर बिम्ब दिये हैं । ऋतु-बिम्बों में भी उनकी कुछ समीक्षा की जा चुकी है ।

बिम्ब के रूप में कवि ने कमल का सर्वाधिक प्रयोग किया है । इसके लगभग 20 पर्यायों का उन्होंने प्रयोग किया है । कमल का सूर्योदय के साथ विकसित होना व सूर्यास्त के साथ मृकुलित होना प्रसिद्ध है । इस प्रसिद्धि के आधार पर मानवीय भावों को (सविता बोधयति पक्वान्येव’ की भाँति) अभिव्यक्ति दी गई है ।

128 ‘उपमा कालिदासस्य’ पृ 74

129 अग्नि प्रथम अंक

130. ‘उपमा कालिदासस्य’ पृ 77

131 रघु 7/21

कमल को लक्ष्मी का निवास बताया गया है। सुन्दर स्त्री और पुरुष के मुख, कोमल शरीर, कर, नेत्र व चरण आदि के सादृश्य के लिये भी कमल का विम्ब प्रस्तुत किया गया है।

नायिका पार्वती व शकुन्तला बल्कलवस्त्र पहने भी सुन्दर लगती हैं। जैसे कमल काई से घिरा होने पर भी सुन्दर लगता है।¹³² पार्वती का युवावस्था को प्राप्त शरीर सूर्य की किरणों से खिलाये गये अरविन्द की भाँति खिल जाता है।¹³³ उनके वटारक्ष हिलते हुए नीलकमल से दृष्टिगम्य किये गये हैं।¹³⁴ तपस्यन्ती पार्वती का मुख सूर्य किरणों से अभितप्त होकर कमल की भाँति खिल जाता है।¹³⁵ तप की कठोरता को देखते हुए कवि पार्वती के लिये कात्पनिक विम्ब का प्रयोग करते हैं। पार्वती का शरीर 'काञ्चनपद्मनिर्मित' है।¹³⁶ इससे पार्वती के शरीर की सुन्दरता व ससारता व्यक्त होती है। शिशिर की रात्रि में सरोवर की कमल-सम्पत्ति हिम से नष्ट हो जाती है। जलवास करती हुई पार्वती का मुख सरोवर में कमल की भाँति खिला हुआ है। उसकी गन्ध भी 'पद्मसुगन्धि' है। अधर कमलपत्र की भाँति वेपमान है। लहर-लहर में जब पार्वती के मुख की छाया पड़ती है तो लगता है सरोवर पुनः कमलो से भर गया है। 'कमल-सन्धान' के विम्ब ने पूरे दृश्य को चाक्षुष कर दिया है।¹³⁷

विरहिणी यक्षिणी की दशा 'शिशिरमयिता यक्षिणी' के उपमान से मृत की गई है। आसन्न मेघ की ओर उन्मुख यक्षिणी की दृष्टि के लिये कमल का विम्ब सर्वथा नए ढंग से प्रयुक्त किया गया है—

त्वय्यासन्ने नयनमुपरिस्पन्दि शंके मृगाक्ष्याः

मीनक्षोभाच्चलकुवलयश्रीतुलामेध्यतीति ॥

(उ.मे. 35)

प्रियतम का सन्देश लाने वाले मेघ के आगमन से मृगनयनी का नेत्र ऊपर के भाग में फड़कने लगेगा। उस समय उसकी शोभा मछली द्वारा हिलाए गये वंचल कमल से दृष्टिगम्य कराई गई है।

कालिदास ने कमल को घिसा-पिटा अप्रस्तुत नहीं बनाया अपितु उसे नए नए मौलिक रूपों में दृश्य बनाया है। मृत इन्दुमती का भाषणशून्य मुख, बन्द हुए

132. अभि. 1/19 व कु. 5/9

133. कु. 1/32

134. वही 46

135. वही 5/21

136. वही 19

137. वही 27

उम कमल जसा लगता है जिसके अन्दर रात्रि में अमर मो गये हो ।¹³⁸ इससे इन्दुमती की कोमलता व्यक्त होती है । रावण के मस्तक कमलवत् कोमल तो नहीं हैं लेकिन राम के लिये कमलसमूहवत् आसानी से काटने योग्य है ।¹³⁹ राम शम्बुक का सिर भी आसानी से नाल में कमल की आति पृथक् कर देने है ।¹⁴⁰

कालिदास ने भरोखो में राजमाग का दृश्य अवलोकन करती स्त्रियों के लिये कमल का विम्ब ग्रहण किया है । मदिरापान से गन्धयुक्त व चंचल नेत्ररूपी अमर वाले मुख से भरोखों में जब वे आकर खड़ी होती हैं तो लगता है मानो भरोखे कमलों से ठमाठम भर गये हो ।¹⁴¹ कमल में गन्ध व अमर रहते हैं । यहाँ मदिरा-गन्ध व चंचल नेत्र हैं ।

राजा को मालविका का कुछ-कुछ दिखाई देते दोनों वाला मुख उम कमल जसा लगता जिसका केसर पूरा पूरा दिखाई न देता हो ।¹⁴² कवि एक ही उपात्त वस्तु की रूढ़ता से बचाने के लिये सदा नये-नये विम्बों का नये ढंग से प्रयोग करते हैं । मुख व दुःख का एक साथ अनुभव करते राजा को अपने हृदय की अवस्था उस कमल सी लगती है जिस पर घूप में बोझों पड़ती हो ।¹⁴³

मूर्च्छा से मजग हुई उर्वशी के विशाल पलक उनी प्रकार धीरे-धीरे खुलन हैं जैसे प्रयूप काल में पचिनी अपने दल आहिस्ता-आहिस्ता खोलती है ।¹⁴⁴ 'शाकुन्तलम्' में कवि ने एक पकज का सुन्दरतम चित्र दिया है—

प्रलोभ्यवस्तुप्रणयप्रसारितो विमालि जालप्रयितागुलिकर ।

अलक्ष्यपत्रांतरमिद्वरागया नवोपसा भिन्नमिवैकपकजम् ॥

(716)

खिलौने के लिये फँसाया गया, जाल के समान परस्पर गुथी उगलियों वाला बालक का हाथ और उपा काल की लानिमा में कुछ कुछ विक्रमित और जिसके दलों का अंतर स्पष्ट दिखाई न देता हो ऐसा एक कमल, परस्पर रूप-रंग व कोमलता में तुलनीय है । चक्रवर्ती के हस्तचिह्न एक अस्पष्ट की वस्तु है । किन्तु पकज के स्पष्ट विम्ब ने उसे बोध्य बना दिया है । विषय जितना ही अस्पष्ट होता है कालिदास की कला उतने ही स्पष्ट विम्बों का मृजन करने में समर्थ है ।

138 रघु 8/55

139 वही 10/44

140 वही 15/52

141 रघु 7/11 व 11/93

142 मा 1/10

143 वही 5/3

144 वि 1/5

कालिदास ने कमलनाल से भी विम्बरचना की है। उर्वशी का प्रेमपत्र पढ़कर पुहुरवा अत्यन्त हर्षित व रोमांचित होते हैं। उनके सात्त्विक भावों का चित्र मात्र एक शब्द में समाया हुआ है—‘ननु भणितमेव कमलनालायमानैरंगैः’¹⁴⁵ कमलनाल पर स्थित हल्के कांटों से राजा का रोमांच दृश्य है।

कमल के बाद कुमुद को लिया जा सकता है। लिङ्गापेक्षा से उमी को कुमुदिनी या कुमुद्वती भी कहा गया है। यह रस में खिलता है अतः इसके चन्द्र प्रेम के आधार पर विम्ब बनाए गये हैं। श्वेत बिन्दुओं की उपमा रंग के आधार पर कुमुद में दी गई है। कुमुदिनी की प्रातःकालीन अवस्था से शकुन्तला की दीनदशा को इन्द्रियगम्य कराया गया है।¹⁴⁶ प्रेमी-प्रेमिका के उपमान रूप में इसका बहुधा प्रयोग हुआ है।¹⁴⁷

जल में भरे हुए लाल कन्दली पुष्पो में पुहुरवा अपनी प्रेयसी के, क्रोध से भरे अश्रुवाले, नेत्रों का दर्शन करता है।¹⁴⁸ केले के फूल की आकृति बड़े नेत्रों से मेल खाती है, उसका लाल रंग क्रोध में आँखों के लाल रंग को दृश्य करता है।

शिरिष का पुष्प अत्यधिक कोमलता को चाक्षुष करने के लिये प्रयुक्त हुआ है। नवमालिका पुष्प द्वारा भी कोमलता व्यक्त की गई है। शकुन्तला को ‘नवमालिकावसुमपेलवा’ कहा गया है तपस्वी कण्व को पुत्री के रूप में प्राप्त कोमल कमनीय शकुन्तला आक के वृक्ष पर गिरे नवमालिका पुष्प जैसी है—

अर्कस्योपरि शिथिलं च्युतमिव नवमालिकाकुसुमम् । (अभि. 1.8)

कवि ने अज के शोक को रूपायित करने के लिये ‘प्लक्षप्ररोह’ का उमान दिया है—

तस्य प्रसह्य हृदयं किल शोकशङ्कुः प्लक्षप्ररोह इव मौघतलं विभेद
(रघु. 8.94)

यहाँ अज के शोक रूपी कांटों की तीक्ष्णता को रूप प्रदान किया गया है।

कवि ने कोमलता व लाल रंग के लिये किसलय को विम्ब बनाया है। आँधी से कम्पित किसलय में भयजनित कम्प को ‘प्रवातकिसलय इव वैपमाना’¹⁴⁹ द्वारा चाक्षुष किया है। इन्दुमती स्वयंवर में राजाओं की विविध शृंगारिक चेष्टाओं जैसे शारीरिक विकारों के लिये वृक्ष की प्रवाल-शोभा का उपमान विम्बाधायक है—

145. वही 2 गद्य

146. अभि. 4/3

147. देखे—कु. 7/74, वि. 3/16 रघु. 6/36 आदि

148. वि. 4/15

149. मा. 4/गद्य

ता प्रत्यभिव्यक्तमनोरथाना महीपनीना प्रणमाग्रदूत्य ।

प्रवालशोभा इव पादधाना शृगारवेष्टा विविधा बभूवु ॥

(रघु 6 12)

पत्तो से, अति सूक्ष्म विकारों को वायुपवनान की समता, कालिदास मही हा सकती है ।

अन्यत्र—कास्विदवगुण्डनवती नातिरगिस्फुटशरीरलावण्या ।

मध्य तपोधनाना विसलयमिव पाण्डुपत्राणाम ॥ (अभि 5-13)

यहाँ गिरए वस्त्र धारी अरिपियों के बीच सुन्दरवस्त्रों से ढकी शकुन्तला के लिये पीले पत्तों के बीच, नए लाल किसलय का दिखाई देना सुन्दर वक्षता है । सटीक उपमान से प्रस्तुत चित्र सचचा मजीब हो उठा है ।

इसी प्रकार नए प्रवाल पर रखे गये पुष्प से (पुष्प प्रवालपङ्क्ति यदि म्याद) कवि ने पार्वती के लाल होठों पर बिलरी शुभ्र स्मित का परिचय कराया है ।

कालिदास ने कलम (धाय-विशेष) को भी विम्ब का विषय बनाया है—

आपादपप्रणता कलमा इव ते रघुम् ।

फर्न मवर्चयाभामुस्त्वातप्रतिरोपिता ॥ (रघु 4 37)

रघु ने रानामो को हराकर पढ़ने उठे राजपद में हटाया, उदारतावश पुन राजपद पर स्थापित किया । वे नृपाण उखाड़ कर प्रत्यास्थापित किये गये शालि-कलमों की भाँति रघु के चरणकमलों तक झुक गये और उंहति फलों में (धाय व धन से) रघु की सर्वाधिकृत किया । इस प्रकार हम देखते हैं कि जगत् की कोई शक्ति ऐसी नहीं जो श्रेष्ठ कवि के लिये उपादान न बन सके । 'निमली या वीज' पानी में डालने से पानी साफ हो जाता है । कालिदास ने इसे भी अपनी अनुभूति को अभिव्यक्त करने का माध्यम बनाया है ।¹⁵⁰

मनोप में कह सकते हैं कि वनस्पति-जगत् से सम्बन्धित विम्ब कवि की सूक्ष्म निरीक्षण-शक्ति के परिचायक हैं । उनमें नवीनता व ताजगी है और वे कवि के प्रकृति प्रेम के प्रमाण हैं ।

वायव्य-विम्ब

कालिदास के काव्य में मात्रा में अपेक्षाकृत कम होने पर भी स्पष्ट वायव्य चित्र मिलते हैं । इस वर्ग में वायु, आँधी, धूलि आदि को रखा गया है । कवि न वायव्य वस्तुओं को तीन रूपों में चित्रित किया है (1) आलम्बन (2) संवेदन व (3) अप्रस्तुत रूप में । आलम्बन रूप में वायु की मन्द या तीव्र गति, शीतल या उष्ण स्पर्श व उसकी गंध को ऐन्द्रिय किया गया है । अप्रस्तुत रूप में गति या

क्रोध की तीव्रता आदि को मूर्त करने के लिये वायु व आंधी आदि के विम्ब लाये गये हैं ।

‘ऋतुसंहार’ में सभी ऋतुओं में बहने वाली वायु के पृथक्-पृथक् विम्ब दिये गये हैं । चक्षु का विषय न होने के कारण ये दृश्य तो नहीं हैं किन्तु ऐन्द्रिय न हों, ऐसा नहीं है । ये त्वग् इन्द्रिय द्वारा अनुभूत किये जाने वाले हैं । उनकी ध्वनि श्रुति का व गन्ध नासिका का विषय है ।

‘वर्षा-ऋतु का पवन सर्ज, कदम्ब, अर्जुन और केतकी से भरे हुए जंगल को कंपाता है, वृक्षों की गन्ध से वासित हो चन्द्रमा व बादलों से शीतलता ग्रहण कर सभी को आनन्दित करता है’ ।¹⁵¹ इसी प्रकार वसन्त-वायु—

आकम्पयन्कुसुमिताः सहकारणाग्वाः

विस्तारयन्परभृतस्य वचांसि दिक्षु ।

वायुर्विवाति हृदयानि हरन्नराणां

नीहारपातविगमात्सुभगो वसन्ते ॥

(ऋ. 6.24)

इस वासन्ती पवन में आन्नवीर की महक, कोयल की कूक व ओम की अनुपस्थिति से सुभगस्पर्शत्व हैं ।

हिमालय का पवन मूवं हुए भूर्जपत्र के वनों में मर्मरशब्दयुक्त व कीचक वंशदृक्षों में वंशी की ध्वनि वाला है ।¹⁵² वह पवन देवदारु की नई कोपलों को फाड़कर उसके दुग्ध-प्रवाह में मुगन्धित हो जाता है ।¹⁵³

वायु को अप्रस्तुत बनाकर अमूर्त भावों, विचारों का स्पष्ट किया गया है । यथा—रघु अपराध के अनुसार दण्ड देने वाले हैं, न अधिक कठोर, न अधिक मृदु । जैसे दक्षिण वायु नातिशीतल अनत्युष्ण होने से सबको मनोहर लगता है ।¹⁵⁴ मध्यम अवस्था को अभिव्यक्त करने के लिये पुनः मध्यम गति से बहने वाले वायु का अप्रस्तुत लाया गया है—न बहुत तेज न बहुत मन्द गति से बहने वाली वायु जिस प्रकार वृक्षों को न उखाड़ती हुई उन्हें झुका भर देती है, उमी प्रकार मध्यम गति करने वाले अज ने राजाओं को नष्ट न करने हुए उन्हें झुका दिया ।¹⁵⁵ यहाँ वायु-वृक्ष के सम्बन्ध ने प्रस्तुत विषय में ऐन्द्रियता व रोचकता का समावेश कर दिया है ।

151. ऋ. 2/17

152. रघु. 5/73

153. उ.मे. 47

154. रघु. 4/8

155. वही 8/9

कवि ने वायु की सचेतन भावों से युक्त करके सुन्दर चित्रों की सृष्टि की है। शिप्रा नदी का वायु प्रियतम की भाँति धातुकार है।¹⁵⁶ वायु रघु उँम सघाट की धाजा का एकविनीत शिष्ट नागरिक की भाँति पालन करता है और मार्ग में मोई हुई अभिमारिकाओं के बरतों से छेड़छाड़ नहीं करता।¹⁵⁷

‘विक्रमोर्वशीय’ में वायु पर कामी के व्यवहार का आरोप करने हुए एक सुन्दर काव्य-द्विध्व की सृष्टि की गई है—

निपिञ्च-माधवीमेता लता कौदी च ननयन ।

स्नेहदाक्षिण्ययोर्योगात्कामीव प्रतिभाति म ॥ (34)

राजा पुरुखा जो स्वयं अपनी रानी के प्रति दक्षिण भाव रखता हुआ उर्वशी पर भासक्त है, वायु को भी कामी के रूप में देखता है। प्राकृतिक तथ्य यह है कि दक्षिण दिशा से आने वाला वायु कौदी व माधवीलता के ऊपर से बह रहा है। लेकिन अपनी शब्द सामर्थ्य से कवि ने सामान्य प्राकृतिक व्यवहार को रामाटिक रंग देकर सुन्दर शृंगार चित्र की सृष्टि की है। माधवी लता वमन में खिलनी है और कौदी दो माह पूर्व भाष में। अतः इनमें भुग्धा व प्रौढा नायिका की कल्पना कर माधवी को स्नेह से सींचने व कौदी का दाक्षिण्यवश (भौवचारिकता वश) नृत्य में लगाकर प्रमत्त करते हुए बताया गया है। यहाँ श्लिष्ट शब्दों द्वारा दक्षिण वायु को दक्षिण नायक के रूप में मूर्त कर दिया गया है जो प्रस्तुत नायक पुरुखा के अभिनिवेश की भी व्याख्या प्रस्तुत करने के कारण रोचक लगता है।

‘माधी’ को विनाश और भयकरता के हेतु रूप में प्रस्तुत किया गया है। ताड़का, ‘तीव्रवग मे मार्ग के वृक्षों को भकमोरती हुई, त्रेतो के फटे वस्त्र पहने, भयकर रूप से गरजती हुई, शमशान से उठी हुई माधी ने समान राम के पाप पहुँचती है।’¹⁵⁸ समान रूप, ध्वनि-क्रिया और वा के कारण माधी में ताड़का का साम्य सर्वथा विम्बप्राप्ती है। राजा अग्निबल क्षयरोग को उसी प्रकार महान नहीं कर पाते जैसे दीपक माधी को।¹⁵⁹ यहाँ माधी का अप्रमत्त रोग की भयकरता की स्पष्ट करना है।

धूलि का विम्बात्मक चित्रण अज के गुहप्रसंग में हुआ है। यथा-‘गुह में घोड़ों की टापो में जो धूलि उठी, उसमें रथ के पहियों से उठी हुई धूलि मिलकर और घनी हो गई। हाथियों के कानों के झुलाने से उस धूलि ने क्रमशः तैलों में प्रारम्भ कर सूर्य तक को ढक लिया। वायु के कारण, सेना की मत्स्यध्वजों के मुस

156 पू मे 32

157 रघु 6/75

158 वही 11/16

159 वही 19/53

खुल गये। उनमें जब धूल घूस रही थी तब ऐसा लगता था मानो सच्ची मछलियाँ वर्षा का गंदला पानी पी रही हों।¹⁶⁰ इसी प्रकार दशरथ के घोड़ों के खुरों से उठी धूल आकाश को छोटा करती प्रतीत होती है।¹⁶¹

इस प्रकार कालिदास की रचनाओं में वायव्य विषयों से स्पष्ट शब्द चित्र बनाए गए हैं।

तेजस विम्ब

अग्नि व उससे सम्बन्धित ताप, तेज, राख व धूप आदि के विम्ब इस वर्ग में रचे जा सकते हैं। 'ऋतुसंहार' में कवि ने 'दावाग्नि' के रूप में, अग्नि का प्रभावगाली वर्णन किया है, यह हम 'ग्रीष्म' शीर्षक के अन्तर्गत देख चुके हैं। अप्रस्तुत रूप में भी अग्नि के पर्याप्त विम्ब मिलते हैं। तेज व प्रताप को ह्वायित करने के लिये अग्नि का विम्ब बड़ा समर्थ है। अतः तेजस्वी ऋषियों व राजाओं के लिये अग्नि का सादृश्य प्रस्तुत किया गया है।

दुर्वासा ऋषि को अग्नि के ममान जलाने वाला बताया गया है—'कोऽन्यो हुतवहाद्गन्धुं प्रभवति'। अरुन्धती से युक्त वसिष्ठ स्वाहा देवी स संयुक्त अग्नि के समान दिखाई देते हैं।¹⁶² पिता से दिये हुए राज्य को पाकर रघु सायंकाल सूर्य द्वारा स्थापित तेज को धारण करने वाली अग्नि के समान अधिक सुशोभित होते हैं।¹⁶³ यहाँ अग्नि का विम्ब अतिशय तेज को प्रकट करता है।

अग्नि व धूप से सम्बन्धित एक मुन्दर उपलक्षित विम्ब अज व राजाओं के बीच युद्ध के अवसर का है—'युद्ध में भयंकर धूल उठती है जो पृथ्वी तल पर रक्त में लाल हो गई है और ऊपर हवा से इधर उधर धूम रही है। लगता है, जैसे अग्नि का पूर्वोक्त धुआँ आकाश में विचरण कर रहा है और लाल अंगारे पृथ्वी पर जेष हैं।'¹⁶⁴

निस्संतान दशरथ के लिये ऋषि का शाप (कि आप भी पुत्रशोक ने मृत्यु को प्राप्त करेंगे) जलाने वाला तो है ही, नाथ ही एक अनुग्रह भी है। कवि ने अग्नि के विम्ब से उनकी भयंकरता व स्पृहणीयता दोनों भलीभाँति स्पष्ट की हैं—'जिम प्रकार प्रज्वलित अग्नि घास-फूस आदि से युक्त, जोतने योग्य भूमि को जलाती हुई थी उसे उर्वरा-बीजांकुरोत्पादनक्षमा बना देती है।'¹⁶⁵ राम जब परशुराम का

160. रघु. 7/39-40

161. वही 9/50

162. वही 1/56

163. वही 1/1

164. रघु 7/43

165. वही 9/80

देवी धनुष चढ़ा देते हैं, तो परशुराम 'धूमज्जप अग्नि' को भाँति निम्नेज हो जाते हैं।¹⁶⁶ प्रयुक्त विम्ब, परशुराम के स्वाभाविक तेज, वितु वतमान निम्नेज भाव, दोनों को बहन करने में समर्थ है।

कवि, तबलामुर और चिता की अग्नि में पूर्ण साम्य स्थापित करते हुए, अग्नि और राक्षस का एक सर्वांग सञ्जित विम्ब प्रस्तुत करते हैं—

धूमधूमो वसागधी ज्वालात्रभुशिरोरह ।

त्रव्यादगणुपरीवारश्चिन्ताग्निर्ग्व जगम ॥ (रघु 15 16)

इस श्लोक के सभी पद सञ्जित हैं और प्रस्तुत-अप्रस्तुत दोनों पक्षा पर लागू होते हैं। अग्नि धुँए से काली दिखाई देती है राक्षस धुँए के समान काला है। चिताग्नि की गंध के समान राक्षस से चर्वी की गंध आ रही है। अग्नि की लपटा के समान पीले-पीले राक्षस के बाल हैं। चिताग्नि मासमक्षियों (गिद्धा) में व्याप्त रहती है, राक्षस भी मासमक्षी राक्षसों से घिरा हुआ है। संस्कृत में 'अग्नि' पुनिग होने से यहाँ लिंग वचन का भी साम्य है। अन्तर यही है कि चिताग्नि स्थिर रहती है जबकि तबलामुर विचरण कर रहा है। इसीलिए जगम-चिताग्नि की कल्पना की गई है।

कालिदास ने शकुन्तला के गर्भस्थ तेजस्वी बालक को भी अग्नि का रूपक दिया है—

'अवेहि तया ब्रह्मन् अग्निगर्भा शमीमिव' । (अग्नि 4 4)

कालिदास ने तेज की अधिकता को ऐन्द्रिय करने के लिये अग्नि को वायु के संयोग में प्रस्तुत किया है। उन्होंने ब्रह्मतेज में युक्त क्षत्रियतेज को वायु तथा अग्नि का संयोग कहा है। वसिष्ठ से अभिषिक्त राजा, इसीलिये, शत्रुओं के लिये दुष्प हो जाते हैं।¹⁶⁷

इस प्रकार आग्नेय विम्ब ताप व तेज को प्रभावशाली ढंग में अभिव्यक्त करते हैं।

जीव-जन्तु

प्राकृतिक क्षेत्र में मात्रवेत्तर प्राणियों का क्षेत्र भी घाता है। कालिदास ने पशु पक्षी तथा अन्य जन्तुओं के विविध चित्र तथा अग्रस्तुत दिये हैं। पशु-पक्षियों की स्वाभाविक आदतों का जितना सूक्ष्म अध्ययन व वर्णन कालिदास ने किया है, बाणभट्ट को छोड़कर कोई और कवि उनकी समता नहीं कर सकता। कालिदास ने जीवों की न केवल बाह्य आकृति और स्वभाव का चित्रित किया है, परन्तु उनके संवेगों एवं भावनाओं को भी सहज रूप से उभारा है। अग्रस्तुत विधान हनु भी

166 वही 16/81

167 रघु 8/4, व 10/40 व 82 भी द्रष्टव्य

पशु-पक्षियों के कार्यकलापों को कल्पना का विषय बनाया गया है। अपनी सूक्ष्म अवलोकन-शक्ति का परिचय देते हुए कालिदास ने सजीव व निर्जीव दोनों प्रकार के पदार्थों के सादृश्य पशु-पक्षियों से दिये हैं। मुविद्या की दृष्टि से इस वर्ग को तीन भागों में विभाजित कर सकते हैं—(1) पशु, (2) पक्षी (3) अन्य जन्तु।

पशु—यद्यपि कालिदास ने लगभग 17 पशुओं का उल्लेख किया है किन्तु उनके काव्य-विम्बों में मुख्यतया गज, हरिण, अश्व, गाय, सिंह, महिष व वृषभ महत्त्वपूर्ण हैं।

गज—उनके वर्ण्य विषय राजसी होने के कारण गज का वर्णन सर्वाधिक प्राप्त होता है। 'शाकुन्तलम्' में हाथी की ऋद्ध अवस्था का स्वाभाविक वर्णन हुआ है। राजा द्रुप्यन्त को न देखकर हाथी विगड़ जाता है और तेजी से दौड़ता हुआ तपोवन में तबाही मचा देता है। पेड़ों को तोड़ डालता है, लताओं को रौंद डालता है, हरिणों को तितर-वितर कर देता है। तपस्वियों को वह मूर्तिमान् विधन जान पड़ता है—

तीव्राघातप्रतिहततरुः स्कन्धलग्नैकदन्तः

पादाकृष्टव्रततित्रलयासंगसंजातपाशः ।

मूर्तो विधनस्तपस इव नो भिन्नसारंगयूथो

वर्मारण्यं प्रविणति गजः स्यन्दनालोकभीतः ॥ (1'29)

यहाँ गज को 'तपस- मूर्तो विधने' का विम्ब देकर उसकी भयंकरता व तपस्वियों की आकुलता को प्रभावी ढंग से अभिव्यक्त किया गया है।

हाथी को जल में क्रीड़ा करना बहुत प्रिय है। 'ऋतुसंहार' में हाथी का स्वाभाविक वर्णन मिलता है। ग्रीष्मऋतु में हाथी धूप और प्यास से बेचैन होकर अपने मुख से भाग फेंकते हुए पानी की खोज में इधर उधर घूमते हैं। उस समय वे मिह ने भी नहीं डरते।¹⁶⁸ जब कोई जलाशय मिल जाता है तो—

समुद्धृताणोपमृणालजालकं

विपन्नमीनं द्रुतभीतमारसम् ।

परस्परोत्तीडनसंहर्तैर्गजैः

कृतं सरः सान्द्रविमर्दकर्मम् ॥

(ऋतु. 1'19)

उतावनी में सभी हाथी परस्पर भगड़ा करते हुए जलाशय की कमल-मम्पत्ति को तहम नहस कर देते हैं। मछलियों को विपत्ति में डाल, सारसों को भयभीत कर भगा देते हैं। गारा जलाशय कीचड़ के रूंधने से मलिन हो जाता है। लक्षित विम्बों में ही गजमिथुन के परस्पर भाव-प्रकाशन का यह चित्र भी उल्लेखनीय है—

ददी रमात्पकजरंगुगन्धि गजाय गण्डूषजल करेणु ।¹⁶⁹

वसन्त ऋतु के आगमन से हाथियों पर भी कामदेव का असर होता है और जैसे कामिनी स्त्री सुगन्धित पुष्पो से सुवासित मदिरा का मुखगण्डूष द्वारा प्रेमी को पान कराती है, उसी प्रकार अत्यन्त प्रेम में हथिनी कमलों के पराग से सुगन्धित मधुर जल का अपनी मूँड़ से हाथी को पान कराने लगी। विन्नमोवशीय में भी इसी प्रकार का प्रेमचित्र है।¹⁷⁰

कवि ने उपलक्षित रूप में भी गज की अनेक त्रियाशो व आदतों के विम्ब दिये हैं। गज के विशाल आकार, पराक्रमी प्रवृत्ति व गुरु-गभीर चाल के कारण उसे राजाशो का उपमान बनाया गया है। पुरुरवा, दुष्यन्त रघु अग्निवर्ण, दिलीप, अज, कुश, अतिथि आदि प्रसिद्ध नायकों के लिये गज या गजेन्द्र का अप्रस्तुत प्रयुक्त हुआ है। गज एक कामी पशु है¹⁷¹ और हथिनी के साथ न रहने पर विरहोन्मत्त हो जाता है। गज की काम प्रधानता के आधार पर 'अग्निवर्ण' को हाथी व उसकी स्त्रियों को हथिनी की भाँति कामक्रीड़ा में रत बताया गया है।¹⁷² 'विन्नमोवशीय' में विरही हाथी को विरही राजा के प्रतीक रूप में अनेक शब्द प्रयुक्त किया है। यथा—'प्रिया के विरह से दुःखित गजेन्द्र वृशो के कुसुम-किमलयों से भूषित हो गहन वन में मारा-मारा फिरता है।¹⁷³ राजा गज से मित्रभाव स्थापित करता हुआ अपनी प्रिया का अता पना पूछता है। हाथी की भन्द गज्जन से उत्तर पा कर वह बड़ा प्रसन्न होता है और महानुभूति की आशा में गज से अपना साम्य बताता हुआ उसके प्रति प्रेम प्रदर्शित करता है—

मामाहृ पृथिवीभूतामधिपति नागाधिराजो भवान्,

अव्युच्छिन्नपृषप्रवृत्ति भवतो दान ममाप्यधिपु ।

स्त्रीरस्तेषु समोवशी प्रियतमा यूये तवेय वशा,

सर्वं मामनुते प्रियाविरहजा त्व तु व्यथो मानुभू ॥ (वि 2 47)

उपयुक्त श्लोक में राजा पुरुरवा एवं गजेन्द्र में पूर्ण साम्य स्थापित किया गया है।

मृगया के व्यायाम से गठित शरीर वाले मृगया प्रेमी दुष्यन्त किसी गिरिवर नाग' की भाँति प्राण के सार को चारण करने वाले हैं, लम्बे चौड़े डीलडौल के कारण जिनकी कृशता दिखाई नहीं देती—

169 कुमार 3/37

170 वि 4/4

171 मस्कृत काव्यो में पशु पक्षी, ले डा रामदत्त शर्मा, पृ 14

172 रघु 19/11

173 वि अ क 4 श्लोक स 5, 19, 22, 28, 29 व 35

अपचितमपि गात्रं व्यायत्वादनक्ष्यं

गिरिचर इव नागः प्राणसारं विभर्ति ।

(अभि. 2.4)

प्रजा-तंत्र से थक कर विश्राम करते हुए दुष्यन्त के लिये भी द्विपेन्द्र के विश्राम-काल का विम्ब प्रयुक्त हुआ है—

प्रजाः प्रजाः स्वा इव तन्त्रयित्वा

निपेवते शान्तमना विविक्तम् ।

यूथानि मञ्चार्यं रक्षिप्रतप्तः

शीतं दिवा स्थानमिव द्विपेन्द्रः ॥

(अभि. 5.5)

गज की वप्रक्रीडा प्रसिद्ध है¹⁷⁴, 'मेघदूत' में पर्वत पर स्थित मेघ के लिये 'वप्रक्रीडापरिणतगज' का चित्र प्रसिद्ध है¹⁷⁴। कवि ने भूजत्वचा पर स्थित लाल विन्दुओं को हाथी के शरीर पर स्थित रक्त विन्दुओं से बिलकुल सही इशारा किया है।¹⁷⁵ यह कवि की सूक्ष्म निरीक्षण-शक्ति का परिचायक है। दो सर्वथा पृथक् वस्तुओं में सुन्दर साम्य देखा है। पार्वती की जाँघ के लिये हाथी की सूँठ का आकार-सादृश्य दिया गया है।¹⁷⁶ दिलीप गोसेवा हेतु राजचिह्नों को न्यस्त किये हुए भी तेजोविशेष से राजा ही जान पड़ते हैं। उस समय वे 'आसीदनाविष्कृतदान-राजिरन्तर्मदाकथ इव द्विपेन्द्रः' में तुलनीय थे।¹⁷⁷ राजा दिलीप गर्भिणी मुदक्षिणा के मिट्टी में मुगन्धित मुख को उसी प्रकार अतृप्त होकर सूँघते हैं, जैसे हाथी वर्षा की प्रथम बूँदों में मित्तित, मिट्टी की सोंघ वाले पोखर को सूँघ कर तृप्त नहीं होता।¹⁷⁸ इस प्रकार अपनी कल्पना-शक्ति का प्रयोग कर कालिदास ने गज की विभिन्न क्रियाओं व उसके स्वरूप के विविध प्रकार से विम्ब उपस्थित किये हैं।

मृग—पशुओं में हरिण कालिदास को सर्वाधिक प्रिय है। वन विशेषकर तपोवन का प्रसंग आते ही वे मृगों का वर्णन अवश्य करते हैं। मृग सुन्दर जानवर है, कालिदास ने इसके अनेक प्रिय प्रस्तुत विम्ब दिये हैं। हरिण शान्तिप्रिय और शाकाहारी पशु है। वे झुंडों में चलते हैं। समूह में चलते हुए मृगों का एक सुन्दर विम्ब 'रघुवंश' में है। —

तस्य स्तनप्रणयिभिर्मुहुरेगशार्द्वः

व्याहन्यमानहरिणीगमन पुरस्तात् ।

आविर्बभूव कुशगर्भमुख मृगाणां

यूथं तदग्रसरगवितकृष्णसारम् ॥

(9.55)

174. और भी रघु. 5/44

175. कुमार. 1/7

176. कुमार. 1/36

177. रघु. 2/7

178. रघु. 3/3

मृगों का भ्रुण्ड दशरथ के समक्ष आया, जिसमें हरणियाँ बार-बार एक-एक कर चल रही थी—क्योंकि एण-शावक कुश चढ़ाते हुए अपनी माँ का स्तन पान करने के लिये प्रणय करने लगते थे। भ्रुण्ड का नेतृत्व एक गर्वोला हृष्ट-पुष्ट कृष्णसार कर रहा है—जिसके मुख में कुश है। 'शाकुन्तलम्' से भी मृगों के भ्रुण्डों का चित्र है—

'छायावद्धवदम्बक मृगकुल रोमन्थमभ्यस्यतु ।'

भय-मृगों द्वारा प्रेम विह्वल अवस्था में परस्पर नेत्र खुजलाने के विम्ब भी कालिदास ने दिये हैं—

शृणु व स्वर्शनिमीलिताली मृगीमक-डुयत कृष्णसार ।¹⁷⁹

और भी 'शृणु कृष्णमृगस्य वामनयन कण्ड्ययानाम् मृगीम्' ।¹⁸⁰

प्रथम उद्धरण में मृग द्वारा मृगी के शरीर कण्डू का चित्र है, किन्तु दूसरे में मृगी को स्वतः प्रेम विश्वास के साथ मृग के सींग से नेत्र खुजलाते दिखाया गया है।

मृग की प्रियाघ्रा में चौकड़ी भरना एक प्रमुख क्रिया है। भय की आशंका होत ही वह फर्नी से भागता है। राजा दुष्यन्त द्वारा पीछा किये जाने पर सत्रस्त अवस्था में दौड़ते हुए मृग का स्वाभाविक चित्र पूर्वोद्धृत¹⁸¹ 'प्रीदाभगाभिराम मुहुरनुपतति स्यन्दने बद्धदृष्टि' में दर्शनीय है।

मृग के मानस पटल पर उभरे सबेगों की परिणति का दतना सहज एव सजीव चित्र शायद ही साहित्य में अन्यत्र उपलब्ध हो।

वसन्त ऋतु में जब सबत्र पराग उड़ने लगता है तो हरिण के नेत्रों में भी यदा-कदा पराग गिर जाता है। इससे वे देखने में असमर्थ हो जाते हैं और पवन से गिराए गए सूखे पत्तों पर ममर ध्वनि करते हुए वनस्थली में दौड़ने फिरते हैं—

मृग प्रियालद्रुममजरीणा रज कर्णविघ्नतदृष्टिपाता ।

मदोद्धता प्रत्यनिन विचेरुर्वनस्थलीमर्मरपत्रमोक्षा ।

(कु 3 31)

आश्रमों में ऋषि, मृगों को पालने थे। नीवार घाट खिलाकर इगुदी तैल से चिकित्सा कर वे उन्हें सन्तानवत् रखा करते थे। कालिदास ने ऋषियों के सपोवन में मृगों के चड़े वास्तव्यपूर्ण चित्र दिये हैं—

आकीर्णमृषिपत्नीनामुदजङ्घारोधिभिः ।

अपत्यैरिव नीवारभागधेयोचितैर्मृगैः ॥

(रघु 1 50)

179 कु 3/36

180 अभि 6/17

181 इसी प्रबन्ध में उद्धृत पृष्ठ 12

वसिष्ठ के आश्रम में सन्ध्या समय पर्णशाला की कुटियों पर हरिण दरवाजे रोके खड़े हैं। वे ऋषिपत्नियों से, उनके शिशुओं की भाँति, नीवार धान्य पाने के हकदार जो हैं। गकुन्तला का हरिणों से विशेष प्रेम दिखलाया गया है। उनके द्वारा मृगछाने को पालने व विशेषकर राजा द्वारा देने में लाए गये जल को पिलाने का चित्र बड़ा मनोरम है।¹⁸² कालिदास ने अनेक स्थानों पर, मानव से दुःख में मणवेदना प्रदर्शित करते हुए हरिणों को घास चरना बन्द करते हुए दिखाया है। दशरथ द्वारा मृग पर निशाना साधने पर मृगी बाण और मृग के बीच इस भाव से खड़ी दिग्गई गई है कि मृग को बाण न लगकर मुझे ही लगे।¹⁸³

मृग के अप्रस्तुत विम्ब भी कालिदास की रचनाओं में मिलते हैं। मृग के नेत्र बहुत सुन्दर होते हैं। नेत्रों की विशालता और चंचलता के लिये अनेक स्थानों पर मृग के नेत्रों का सादृश्य दिया गया है।¹⁸⁴ मृग द्वारा शिकारी को दूर तक भगा ले जाने का दृश्य दो स्थानों पर अप्रस्तुत बनाया गया है।¹⁸⁵ हिमालय पर्वत पर विचरण करती हुई, सुन्दर पूँछवाली, चमरी (मृगी विशेष) हिमालय को चंवर घुलाती हुई भी उसके गिरिराज पद को सार्यक करती है।¹⁸⁶ सीता को जब लक्ष्मण वन में अकेली छोड़ जाते हैं तो सीता अत्यन्त भयाकुल हो क्रन्दन करने लगती है। सीता की इस दशा को भयभीत मृगी के विलाप से विम्बायित किया गया है।¹⁸⁷

इस प्रकार मृग के रूप, कार्य, स्वभाव आदि के विविध विम्ब कालिदास के काव्य में मिलते हैं।

अथ—तेज गति से दौड़ते हुए रथ में कुते हुए घोड़ों का सुन्दर प्रस्तुत विम्ब 'अभिज्ञान' मिलता है—

मुक्तेषु रश्मिषु निरायतपूर्वकाया

निष्कम्पचामरशिखा निमृतोर्ध्वकर्णाः ।

आत्माद्वैतैरपि रजोभिरलघनीया

धावन्त्यसौ मृजवाश्रमयेव रथ्याः ॥

(1'8)

यहाँ तेज दौड़ते घोड़े के कई छोटे-छोटे चित्र दिये हैं—(1) 'निरायतपूर्वकायाः' शरीर के अग्र भाग का फैलना (2) निष्कम्प.—चवरो का स्थिर दिग्गई

182. अभि. 4/13 व 5/21 गद्य

183. रघु. 9/57

184. क. म. 4/10, च. म. 37, कु. 5/12, 72, र. 8/59 वि. 4/8, मा. 3/1, उ. म. 46, शा. 2/3 व 4/57 आदि

135. अभि. 1/5 व 6

186. कु. 1/13

187. रघु. 14/68

देना, (3) निभृत कानों की निश्चल स्थिति और (4) रजोभि —उठी हुई घुल का बहुत पीछे रह जाना । इन सकेतों से सरपट होइते घोड़े की कल्पना बिम्ब रूप में ताजा हो जाती है ।

‘भालविका’ में रथ में जुते दो घोड़ों का अप्रस्तुत बिम्ब आया है—यज्ञमेन और माधवसेन दोनों भाइयों में राज्य लक्ष्मी विभक्त कर दी जाती है । वे दोनों परस्पर आक्रमण का विचार छोड़कर अग्निमित्र की आज्ञा का उभों प्रकार पालन करेंगे जैसे दो घोड़े बराबर विभक्त रथ के जुए को अपने ऊपर रख बिना परस्पर टकराए रथवाहक की आज्ञा का पालन करते हैं ।¹⁸⁸ दो भागों में समभाव से विभक्त राज्य भार के लिये एक साथ जुते दो घोड़ों का अप्रस्तुत बहुत ही साधक है और अर्थ को स्पष्ट करने वाला है । अथर्व भी अथर्व के बिम्ब मिलते हैं ।¹⁸⁹

गाय—गाय को ‘रघुवश’ के प्रथम व द्वितीय संग में पान बनाया गया है और उसमें अलौकिक गुण बताए गए हैं । वृषभ को पुष्ट शरीर एवं शक्ति के आधार पर कई स्थानों पर अप्रस्तुत बिम्ब बनाया गया है । दिलीप के वधो को भूतना प्रदान करने के लिये ‘वृषस्कन्ध’ कहा गया है । रघु क्रमशः लटकपन का धर्ति-क्रमण कर युवावस्था में सुन्दर व पुष्ट शरीर को प्राप्त हुए, जैसे, बौद्ध वधू का बड़े भारी बलभाव को प्राप्त हुआ हो ।¹⁹⁰ राजा रघु के विजयपूर्ण कार्यों के सकेत रूप में मदमस्त बैलों के द्वारा नदियों के किनारे गिराने की क्रीड़ा का बिम्ब प्रयुक्त हुआ है ।¹⁹¹ राजा पुरुरवा एवं राजकुमार आयु के लिये वृषभ एवं वृषकल्मष का उपमान आया है ।¹⁹² समुद्र मंथन में लेटे विदूषक गोतम के लिये ‘हाट में लेटे सौंड’ का बिम्ब किया गया है ।¹⁹³ इस बिम्ब से विदूषक का निठल्लापन उजागर होता है । ‘कुमारसम्भव’ में देवी वृषभ नाट्य का वर्णन है ।

श्रीराम ऋतु में बैसा का एक प्रस्तुत बिम्ब ‘ऋतुमहार’ में बड़ा स्वामाविश बन पड़ा है—

सफेनलातावतवक्त्रस पुट
विनि मुतालीहितजिह्वमुभुवम् ।
तृपाकुल नि मृतमद्रिगह्वरात्
अवेक्षमाण महिषीकुल जलम् ॥

(121)

188 मा 5/14

189 उ मे 13, रघु 4/71, कु 6/76

190 रघु 3/32

191 वही 4/22

192 वि 5/गद्य

193 मा 4/गद्य

भैंसों को बहुत गर्मी लगती है। जुगाली के कारण उनके मुख से भाग निकल रहा है। प्यास के कारण वे ऊपर मुख उठाए जीभ बाहर निकाले पानी की ओर चली जा रही हैं। भैंसों का यह बड़ा जाना-माना दृश्य है। अन्यत्र—

गाहन्तां महिषा निपानसलिलं शृंगमुहुस्ताडितम् । (अभि. 2.6)

कहा है।

सूकर प्रायः पोखरो के आस-पास कीचड़ में जड़े खोदते देखे जाते हैं। कालिदास ने सूकर के चित्र दिये हैं। ग्रीष्म में गड्ढों में बहुत कम कीचड़ रह गया है। आतप से व्याकुल बराह, मुस्ता जड़ों के लिये उन गड्ढों को खोदते हुए ऐसे लगते हैं मानो घरती में ही घुसे जाते हों—

सभद्रमुस्तं परिशुष्ककर्दमं

सरः खन्नायतपत्रमण्डलैः ।

खेमंयूखैरभितापितो मृगं

वराहयूथो विषतीव भूतलम् ॥

(क्र. 1.21)

उपर्युक्त श्लोक में 'विषतीव' क्रिया बड़ी सशक्त है। यह एक ही क्रिया पद समस्त दृश्य को सजीव कर देता है। 'कुमारसंभव' में भी इसी प्रकार का वर्णन मिलता है।¹⁹⁴ 'रघुवंश' में दशरथ के द्वारा सूकर के आखेट का चित्र भी बड़ा सजीव है।¹⁹⁵

मृगराज सिंह का प्रस्तुत विम्ब 'ऋतुसंहार' में ग्रीष्म के प्रसंग में आता है—

तृपा महत्या हतविक्रमोद्यमः

श्वसन्मुहुर्दुर्विदारिताननः ।

न हन्त्यदूरेऽपि गजान्मृगेश्वरो

विलोल जिह्वण्चालिताग्रकेसरः ॥

(1.14)

अत्यन्त प्यासा सिंह हतोत्साहित हुआ बैठा है। मुँह खोल कर हाँफ रहा है। जीभ से अपने होठ चाटता है। हाँफने से उसके केसर हिलते दिखाई देते हैं, गर्मी से संतप्त वह पास बैठे गज से भी उदासीन है। 'रघुवंश' में, पाटला वन पर स्थित सिंह का रंग व दृष्ट-पुष्ट शरीर 'प्रफुल्ल लोघ्रदृम' से मूर्त किया गया है।¹⁹⁶ राजकुमार अजय सीढ़ी के मार्ग से मंच पर चढ़ते हैं तो कवि चट्टान के रास्ते पर्वत पर चढ़ते सिंह के बच्चे के विम्ब का प्रयोग करते हैं।¹⁹⁷

194. कु. 8/35

195. रघु. 9/59-60

196. रघु. 2/29

197. वही 6/3

पक्षी—कालिदास ने पक्षियों द्वारा भी विम्ब योजना की है। पक्षियों में मयूर बहुत सुन्दर होता है। मयूर के चित्र कालिदास के कई काव्यों में मिलते हैं। 'कुमार' में सध्या समय मोग का सुन्दर चित्रण किया गया है—

एष वृक्षशिखरे कृतास्पदौ

जातरूपरसगौरमण्डलम् ।

होयमानमहर्त्यालप

पीवरोरु पिबतीव बहिण ॥

(8 36)

अरुणिम सन्ध्या-काल में मयूर वृक्ष की शाखा पर अपने लम्बे पंखों को लटकाने बैठा है। उसकी पूँछ के गोल मुनहरी चंदोवा को देखकर ऐसा लगता है मानो मयूर मायकाल की धूप पी रहा हो, और इसी कारण दिन ढलता जा रहा हो।

'ऋतुमहार' में, प्रकृति का ही काव्य होने के कारण, पशुपक्षियों के सुन्दर विम्ब मिलते हैं। ग्रीष्म में, मयूर की सन्तप्त अवस्था का एक वर्षा में प्रसन्न दशा का चित्रण मिलता है। ग्रीष्म में जलती हुई हवन की अग्नि के समान सूर्य की किरणों से मयूर सुस्त पड़ा हुआ है। वह निकटस्थ उर्ध्व को मारने से विरक्त है। जबकि सर्प उसी के कलाप-चक्र में अपने मुख की धूप से बचाने की दृष्टिपाकर बैठा है—

हृताग्निकर्णं सवितुगभस्तिभि

क्लापिन क्लान्तशरीरचेतस ।

न भोगिन्यनन्ति समीपवर्तिन

कलापवक्रैषु निवेशिताननम् ॥

(1 16)

वर्षा आने पर वही मयूर बादलों की शोभा पर मुग्ध हुए मीठे स्वर में गाने लगते हैं। अपने पंखों को फैलाने से अत्यन्त मनोहर मोर अपनी प्रियतियों के प्रति प्रेम-प्रदर्शन करते हुए नाचने लगते हैं—

सदा मनोज स्वनदुस्तवोत्सुक

विकीर्णस्तिर्णक्लापशोभितम् ।

ससंभ्रमालिगनचुम्बनाकुल

प्रवृत्तनृत्य कुलमय बहिणाम् ॥

(2 6)

मयूर का मेघ में विशेष प्रेम है। मेघ की ओर मुख किये मयूरों की मुद्रा का विम्ब भी कालिदास के काव्य में देखने को मिलता है। तीव्र पवन में घ्रात पक्षी वाला मयूर केका ध्वनि करता हुआ गहन ऊँची कर करके मेघों की निरक्षता बड़ा सुन्दर लग रहा है'।¹⁹⁸ यक्ष मेघ से कहता है कि, आपको आने दक्ष मयूर प्रेम और भाववेश में सजल नयनों के साथ अपनी मधुर केका ध्वनि से आपका स्वागत करेंगे'।¹⁹⁹

उपनों में मोरों के नित्ये वास-यष्टि बनी रहती है। वास-यष्टि पर बैठे हुए मोर के नृत्य का सुन्दर चित्र कालिदास ने 'मेघदूत' में दिया है।²⁰⁰ पुहुरवा के भवन में रात्रि के समय निद्रा से अलस मयूर वास-यष्टि पर उत्कीर्ण किये हुए से जान पड़ते हैं।²⁰¹ दिलीप व सुदक्षिणा के रथ की ध्वनि को मेघ की गर्जन समझ कर मयूर पङ्कज स्वर में गाने लगते हैं।²⁰² मोर की आवाज को पङ्कज स्वर से विम्बायित किया है। पुहुरवा ने मयूर के 'घनरुचिरकलाप' को उर्वशी के फलों से सजे घने केशों से उपमित किया है।²⁰³

हंस के विम्ब भी कालिदास के काव्यों में पर्याप्त हैं। राजा पुहुरवा के विरह-दुःख को 'हंस युवा' व उर्वशी की शखियों के दुःख को 'हंसीयुगलम्' के प्रतीक से चित्रित किया गया है।

वर्षाऋतु में हंसों के मानसरोवर जाने का चित्र कवि ने इस प्रकार दिया है—

आकैलासाद्विसकिसलयच्छेदपाथेयवन्तः

संपत्स्यन्ते नभनि भवतो राजहंसाः सहायाः ॥ (पू० में० 11)

उर्वशी की नूपुर ध्वनि के लिये राजहंस की ध्वनि का एव चाल के लिये हंस की गति का अप्रस्तुत विम्ब भी दिया गया है।²⁰⁴ उर्वशी की गति को चुराने वाले हंस पुहुरवा उर्वशी को वापिस देने को कहते हैं क्योंकि यदि चोर के पास एक वस्तु चोरी की मिल जाये तो उसको सब कुछ देना होता है।²⁰⁵ हंस कमलनाल से रेशे निकालते देखे जाते हैं। हंस की इस क्रिया को कालिदास ने बहुत सुन्दर अवसर पर याद किया है। स्वर्ग को प्रस्थान करती हुई उर्वशी राजा का मन उसके शरीर से, साथ खींचे लिये जा रही है— जैसे राजहंसी मृणाल खींचती हो।²⁰⁶

कोयल को 'मधुरसंवादिनी' एव 'परपुष्पा' माना जाता है। कवि ने इसी आधार पर कोयल के विम्ब रचे हैं। उसे मान भंग कराने वाली दूती के रूप में चित्रित किया गया है।²⁰⁷ उसको उर्वशी की भाँति 'मंजुस्वना' एव मालविका

200. उ. मे. 16

201. वि. 3/2

202. रघु. 1/39

203. वि. 4/22 एव र. 9/67

204. वि. 4/30 व 32

205. वही श्लोक 33

206. वही 1/18

की भाँति 'मधुस्वरा' कहा गया है।²⁰⁸ 'अभिज्ञान' में राजा दुष्यन्ति कोरल की चालाक स्त्रीजाति के प्रतीक रूप में उदाहृत करते हैं—

स्त्रीणामशिक्षितपटत्वमपानुपीपु
सदृश्यते किमुन या प्रतिबोधवत्य ।
प्रागन्तरिक्षगमनात्मवमपत्यजात—
मन्येद्विजे परभूता खलु पोषयति ॥ (5 22)

'अमर' को प्रेमी का प्रतीक मानकर कालिदास ने बिम्ब योजना में माघन बनाया है। वसंत ऋतु में अमर की प्रिया के साथ एक ही पात्र में मधु-पान करते चित्रित किया गया है।²⁰⁹ 'ऋतुमहार' व 'विजयोवशीयम्' में भी अमर के प्रस्तुत किए हैं।²¹⁰ प्रेमी व प्रेमिका के प्रतीक रूप में अमर व अमरी के सुन्दर अग्रस्तुत बिम्ब मिलते हैं। अन्य राजाओं से निमुख इन्दुमती के लिये सहकार मात्र में आमंत्रित अमरी का बिम्ब सर्वथा उपयुक्त है।²¹¹ कवि ने अमर की समस्त क्रियाएँ व प्रेमी जैसा आचरण दिखाते हुए निम्न श्लोक में उसका अनुपम बिम्ब सिरजा है—

चलापागा दृष्टि स्पृशसि बहुशो वैपयुपती
रहस्याख्यायीव स्वनसि मृदु कर्णातिनचर ।
बरी व्याधुचर्या पियसि रनितवस्वमधर
वयं तत्वान्वेषा-मधुकर हस्तास्थ खलु कृती ॥ (अभि० 120)

अमर स्वभाववश शकुन्तला के इर्द-गिर्द भँडराता है, उस पर कामी के व्यवहार का आरोप किया गया है। यह पूरा दृश्य बड़ी सूक्ष्मता से वर्णित है एवं अमर तथा प्रेमी दोनों की चेष्टाओं का मूर्तरूप उपस्थित कर देता है।

राजा दिलीप की रथा-यत्रा के समय पवित्र-वद्ध उड़ते सारस वदनवार की तरह दिखाई देने हैं।²¹² चातक, वगुले, सारिका चन्वाक, चकोर और कपोल आदि पक्षियों के भी बिम्ब कालिदास के काव्य में यत्र नत्र मिलते हैं।²¹³

अन्यजन्तु—पशु पक्षियों से इतर जंतुओं के बिम्ब भी कालिदास के काव्य में मिलते हैं।

तिमि नामक मत्स्य विशेष के सिर पर एक छेद होता है, जिससे वह पन्वारे की भाँति जल छोड़ती है इसका यथार्थ वर्णन 'रघुवंश' में मिलता है—

- 207 कु 3/32 व वि 4/25
208 वि 4/27 व मा 4/2
209 कु 3/36
210 वि 4/42 व ऋतु 6/36
210 रघु 6/69

ससत्त्वमादाय नदीमुखाम्भः

संमीलयन्तो विवृताननत्वात् ।

अमी शिरोभिस्तितमयः सरन्ध्रै-

रूढ्वं वितन्वन्ति जलप्रवाहान् ॥

(13.10)

अज की पताकाओं की मछलियों से समता स्थापित की गई है ।²¹⁴ वीर वधूटी से भी कवि ने अग्रस्तुत का काम लिया है ।²¹⁵

सर्प के तेज और विप को अनेक बार विम्ब का आधार बनाया गया है । इसके प्रस्तुत चित्र 'ऋतुसंहार' में मिलते हैं । धूप से सन्तप्त सर्प—

अवाङ्मुखो जिह्मभगतिः श्वसन्मुहुः

फणी मयूरस्यतले निपीदति । ।

(1.13)

मयूर के नीचे छिपा बैठा है । अपना सिर नीचा कर बार बार फुफकार छोड़ता है । उसकी मणि धूप में चमक रही है । अपनी जीभ को लपलपा कर वायु ही पी रहा है । विपाग्नि और सूर्यातिप में अभितप्त वह मेंढकों को भी नहीं खा रहा है ।²¹⁶ शिव के प्रभाव से रुकी हुई चेष्टा वाले पराक्रमी दिलीप की मन की अवस्था मन्त्र और श्रौतधि से से रुद्धवीर्य सर्प से रूपायित की गई है ।²¹⁷

राजा रघु मर्ष द्वारा केचुली त्याग के समान सदा के लिये राज्यलक्ष्मी का त्याग कर देते हैं ।²¹⁸ श्रवणकुमार के पिता द्वारा दशरथ को दिये गये शाप के लिये, लिये, आक्रान्त सर्प द्वारा विप उगलने का अग्रस्तुत विम्ब बड़ा सार्थक है ।²¹⁹ राम स्वयंवर में धनुष को सोए हुए भयंकर सर्पराज की भाँति उठा लेते हैं ।²²⁰ राम के पराक्रम को सुनकर परशुराम, डंडा मारने से, सोए हुए साँप के समान क्रुद्ध हो जाते हैं ।²²¹ कवि ने तिरस्कृत होकर बदला लेने के भाव को बार बार सर्प के विम्ब से रूपायित किया है ।

पारसी राजाओं के दाढ़ी-मूँछों वाले , कटे हुए सिरों के लिये, मधु-मक्खी के छत्तों का विम्ब एकदम नया और रोचक है ।²²³ 'ऋतुसंहार' में कवि ने अनेक पशु-पक्षियों के एकत्रित चित्र भी दिये हैं जिन्हें किसी एक वर्ग में नहीं रखा जा सकता । विस्तार भय से यहाँ सबका निदर्शन संभव नहीं है ।²²⁴

212. रघु. 1/41

213. विशेष देखें - 'संस्कृत काव्यों में पशु-पक्षी, पृ. 208

214. रघु. 1/40

215. वही 11/42

216. ऋतु. 1/20

217. रघु. 2/32

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि कालिदास के काव्य में प्रकृति क्षेत्र में गृहीत विम्बो की अधिकता है, जिसके तीन कारण माने जा सकते हैं—

(1) मानव व प्रकृति का निरन्तर सयोग ।

(2) कवि का प्रकृति के प्रति प्रेमाधिक्य ।

(3) कवि की सूक्ष्मावलोकन शक्ति ।

218 रघु 8/13

219 वही 9/79

220 वही 11/44

221 वही 11/71

222 देखें अमि 6/31 व रघु 12/5, 32 व 14/41

223 रघु 4/63

224 ऋतु 1/23 व 27



कालिदास के बिम्बों के स्रोत—मानवीय क्षेत्र

कालिदास ने प्रकृति के अतिरिक्त अन्य स्रोतों से भी वस्तु ग्रहण कर बिम्ब-योजना की है। इन स्रोतों का अध्ययन मानव-बिम्ब के अन्तर्गत किया जायेगा। मानव-जीवन से सम्बन्धित कवि के बिम्बों की सुविधा हेतु निम्नलिखित शीर्षकों में विभाजित कर सकते हैं—

(1) रूप-चित्रण—

- (क) नायिका
- (ख) नायक
- (ग) अन्य पात्र

(2) सामाजिक बिम्ब—

- (क) रीति-रिवाज व सस्कार
- (ख) उपकरण
- (ग) खाद्य-पदार्थ
- (घ) अस्त्र-शस्त्र
- (ङ) मनोरंजन
- (च) कला व व्यवसाय

(3) राजनीतिक बिम्ब—

- (क) राजा व राजधर्म
- (ख) सेना
- (ग) राजसी उपादान
- (घ) राजनीति के विचार

(4) देश व नगर चित्र (भौगोलिक विम्ब)

- (क) देश
- (ख) नगर
- (ग) भवन

(5) पौराणिक विम्ब

अब हम इनका विस्तृत अध्ययन करेंगे —

रूप-चित्रण

मानव से सम्बन्धित विम्बों में हम सबसे प्रथम मानव के रूप-चित्रण से सम्बन्धित विम्ब-विधान को लेते हैं। रूप चित्रण में प्रमथ नायिका, नायक व अन्य पात्रों का वर्णन रहेगा।

नायिका—नायिका का रूप-चित्रण भारतीय शास्त्रीय परम्परा के अनुसार आलम्बन विभाग के अंतर्गत आता है। जैसा अथर्व कहा जा चुका है, काव्य में रस निष्पत्ति तभी सम्भव है जब काव्यगत आलम्बन का वर्णन सचित्र हो। जब तक पाठक के हृदय में स्पष्ट मूर्तियाँ उद्बुद्ध नहीं होंगी, रस की स्थिति तक पहुँचना सम्भव नहीं होगा। कालिदास की 'रसमिदना का एक प्रमुख कारण उनके आलम्बन-विषयक स्पष्ट चित्र हैं।

कालिदास ने अपने दृश्य व अर्थ दोनों प्रकार के काव्यों की नायिकाओं के सुंदर व स्पष्ट शब्द चित्र दिये हैं। उनकी नायिकाएँ अत्यंत रूपवती हैं, कारण-मालविका को छोड़कर सभी नायिकाएँ मानवोत्तर जाति से सम्बद्ध हैं। उर्वशी अम्भरा की पुत्री है, इन्दुमती अम्भरा का अवतार है, यक्षिणी भी मानवोत्तर जाति से सम्बद्ध है और पार्वती स्वयं देवता है। इसलिए कवि उनके आलौकिक मोक्ष को अनेक आलौकिक विम्बों में रूपायित करता है। यथा शकुन्तला के दिये—

मानुषीषु कथं वा स्यादस्य रूपस्य सम्भवः ।

न प्रभातरन ज्योतिरुदेति वसुधातलात् ॥

अभि 1/22

मानव लोक स्त्रियों में इस रूप की उत्पत्ति कैसे हो सकती थी, प्रश्न से ददीप्यमान (विद्युत् आदि) तेज पृथ्वी तल पर उत्पन्न नहीं होता।

शकुन्तला के सौन्दर्य की आलौकिकता को कवि एक भटके में स्पष्ट कर देता है। योहे से शब्दों में दृष्टान्त का आधार लेकर यहाँ सुंदर शब्द चित्र दिया गया है। इसी प्रकार उर्वशी की मृष्टि कवि साधारण विधि में मानने को तैयार नहीं है। 'धन्य नारियो की मृष्टि करने वाला, विषय विरत ब्रह्मा इस मनोहर रूप की रचना कैसे कर सकता है? उर्वशी का रचियता या तो कान्तिप्रदाता चन्द्रमा है, या चित्तोन्मादक मदन या फिर वसन्त मास'।¹ इस प्रकार की आलौकिक सुंदरियों

के रूप-चित्र खड़ा करने में कालिदास ने अपने समृद्ध कल्पना कोप का भरपूर उपयोग किया है। सर्वप्रथम हम मालविका का सर्वांग चित्र लेते हैं।

दीर्घाक्षं शरदिन्दुकान्तिवदनं वाहनतावंसयोः

सक्षिप्तं निविडोन्नतस्तनमुरः पार्श्वे प्रमृष्टे इव ।

मध्यः पाणिमितोऽमितं च जघनं पादावरालागुली,

छन्दो नतंयितुयथैव मनसि श्लिष्टं तथास्था वपुः ॥

(मा. 2.3)

नृत्य के लिये आई मालविका देखकर राजा कहता है—

‘वड़ी-वड़ी आँखों वाला शरद् के चाँद की तरह कान्तिपूर्ण मुख, कन्धों पर झुकी हुई भुजाएँ, घने व उन्नत उरोजों वाला वक्ष, चिकने से पार्श्व, मुट्ठी से नाप लो ऐसी कमर जो नापा नहीं जा सके ऐसा जघन, कुछ टेढ़ी और नीचे की ओर झुकी अंगुलियों वाले पैर, मालविका का सारा शरीर इस तरह गढ़ा हुआ है, जैसाकि नाट्याचार्य (गणदास) चाहता होगा।’ इस उदाहरण में मालविका के समस्त अवयवों को छोटे-छोटे विम्बों से रूपायित किया है जिसमें रंग, रूप, आकार, भुकाव, माप, मसृणता सब कुछ इन्द्रियगम्य है। अन्तिम पंक्ति की कल्पना—जैसा नाट्याचार्य चाहता होगा वैसी ही मूर्ति-एकदम मौलिक कल्पना है। व्याख्याकार श्री मोहनदेव पंत के शब्दों में—‘यह राजा के मुँह से कालिदास का खीचा हुआ नृत्यांगना का एक ऐसा अलूठा कव्द-चित्र है, जो किसी भी कलाकार के वर्ण-चित्र को मात कर सकता है।’²

उर्वशी मोन्दर्य का दूसरा नाम है, उनके अंग-प्रत्यंग का वर्णन शक्य नहीं—‘प्रत्यवयवमशक्यवर्णनां तामवेहि’ संक्षेप में पुनरुवा उसका संकेत देते हैं—

आभरणास्वाभरणं प्रसाधनविधेः प्रसाधनविशेषः ।

उपमानस्यापि सखे प्रत्युपमानं वपुस्तस्याः ॥

(वि. 2.3)

यहाँ पुनरुवा उर्वशी के मुख व अन्य अवयवों का वर्णन नहीं करता अपितु उनके मोन्दर्य से सर्वथा अभिन्न होकर अपने मनोभावों को निराले ढंग से अभिव्यक्त करता है। स्वर्ग में अवतरित उर्वशी को आभूषण आभूषित नहीं करने, अपितु वहीं गहनों की शोभा बढ़ाती है। प्रसाधन नामची उर्वशी की अलौकिक आभा ने स्वयं प्रसाधित हो जाती है। चन्द्र, कमल आदि उपमानों का मोन्दर्य-वर्णन करने के लिये उर्वशी का उपमान दिया जा सकता है। वास्तव में देखा जाये तो यहाँ ‘आभरणा’ ‘प्रसाधन,’ व ‘उपमान,’ अग्रस्तुत विम्बों की भाँति न तो स्पष्ट

1. विक्र० 1/18

2. ‘मालविकाग्निमित्रम्’ पृ. 102

है न ऐन्द्रिय । वे प्रतीक भन्ने ही कहे जा सकते हैं किन्तु वे पाठक की कल्पना में एक प्रसाधारण सुन्दरी का चित्र अवश्य खड़ा करने में समर्थ है ।

‘शकुन्तलम्’ की नायिका कवि की प्रौढ़ प्रतिमा की उपज है । उसका मौन्द्य बड़ा कमनीय है । शकुन्तला के रूप चित्रण में कवि ने प्रारम्भ से अन्त तक प्रकृति को ही उपमान बनाया है । मालविका का चित्र नृत्यागना के रूप में था, उसकी वाक्पक्ष से प्राप्त आशयण व प्रसाधनों के सन्दर्भ में, किन्तु शकुन्तला ‘अव्यानमनोहर’ है । वह बल्कल वस्त्रों में भी आभूषित प्रतीत होती है—

सरसिजमनुविद्ध शैवनेनापि रम्य

मलिनमपि हिमाशोर्लक्ष्म लक्ष्मी तनोति ।

दृश्यमविक्रमनोज्ञा वल्कलेनापि तवी

किमिव हि मधुराणा मण्डन नाङ्गीनाम् ॥ (अभि । 17)

कमल काई में घिरा होन पर भी सुन्दर लगता है । चन्द्रमा का कनक उमरी शोभा का ही बढ़ाता है । यह वृषाणी वल्कल वस्त्र में भी बड़ी अच्छी लग रही है । सच है, सुन्दर आकृति वाली के लिये क्या चीज शृंगार नहीं बन जाती ? यहाँ प्रथम तीन पक्तियों में तीन बिम्ब हैं—काई से घिरा कमल, कनक में लालित चन्द्र और वल्कल पहने तवी । ये तीनों मिलकर नैसर्गिक कमनीयता का स्वल्प प्रस्तुत करते हैं । चौथी पक्ति में एक सामान्य कथन है । यद्यपि इस सामान्य कथन में कोई विशिष्ट बिम्ब नेत्रों के सामने उपस्थित नहीं होता किन्तु यह कथन पहने गीत बिम्बों को अधिक स्पष्ट करता है । शकुन्तला के लिये कवि द्वारा प्रयुक्त ‘तवी’ विशेषण बड़ा महत्त्वपूर्ण है । यह शरीर की कृशता का सूचक है । अत्यन्त शकुन्तला को मधुर-आकृति वाली कहा है, आकृति का मधुर कहना—अथर्वी आलोचना में विशेषण-विषय कहा जायेगा । ‘मधुरता’ जिह्वा का विषय है जबकि आकृति नेत्रों का । आस्वाद्य धम का चाक्षुष विषय पर आरोप रिक्त योजना का ही लक्षण है । अगले श्लोक में तो कालिदास ने शकुन्तला के रूप को चक्षु ध्याय, रमता व स्पर्श मभी मवेदनाओं का एक साथ भोग्य विषय बना दिया है—

अनाघ्रान पुष्प किमलयमलून करर है—

रनाविद्ध रत्न मधु नवमनारवादिनरसम् ।

अथ पुण्याना फलमिव च तद्रूपमनध

न जाने भोक्तार कसिह पुष्पस्थास्यति विधि ॥ (210)

शकुन्तला का रूप वसा ही निर्दोष व पवित्र है जैसा बिना रूपा हुआ फूल, नगों से अछूता किसलय, बिना विधा रत्न, अनाम्बादित ताजा शहद और बिना भोगा हुआ पुष्पों का फल ।

यहाँ शकुन्तला के अंगन कौमार्य और पवित्र अछूने मौन्द्य का बिम्ब प्रस्तुत करने के लिये अनेक उपमान प्रयुक्त हुए हैं । ये सभी उपमान ऐन्द्रिय गुण में

संवलित हैं। 'अनाघ्रातं पुष्पं' गन्ध-संवेदना, 'किसलयः' स्पर्श-संवेदना, अनाविड रत्नं रूप-संवेदना, 'मधुनवमः' आस्वाद-संवेदना को तृप्त करते हैं। न जाने इसका भोक्ता कौन होगा? इस पद से दुष्यन्त के हृदय की वासना भी अभिव्यक्त है।

'कुमारसंभव' के प्रथम सर्ग में पार्वती के सौन्दर्य का विषद चित्रण हुआ है। कालिदास ने पार्वती के सौन्दर्य का वर्णन सर्वाधिक विस्तार से किया है।³ पार्वती के नख-शिख, ध्वनि' गति, अवलोकन, स्मित, सुगन्ध, आभूषण आदि का वर्णन बड़ा ही विम्बात्मक है। अनेक अलंकारों यथा निदर्शना,⁴ प्रतीप,⁵ अति-शयोक्ति,⁶ उत्प्रेक्षा,⁷ दीपक,⁸ व्यतिरेक⁹ आदि के आधार पर सादृश्य-विधान किया गया है जो सौन्दर्य के अनेक पक्षों को उजागर करता है। कवि के अनुसार 'रचयिता ब्रह्मा ने विश्व के सम्पूर्ण सौन्दर्य को एक साथ, एक स्थान पर, देखने की इच्छा से, सम्पूर्ण सुन्दर पदार्थों को एकत्र कर और उनका यथाविधि सन्निवेश करके बड़े यत्न से पार्वती की रचना की थी।¹⁰ अतः वात्स्यायनाचार्य करते ही-

उन्मीलितं तू निकर्यैव चित्र

सूर्यां शुभिभिन्नभिचारविन्दम्।

वभूव तस्याश्चतुरस्रशोभि

वपुर्विभक्तं नवयौवनेन ॥

(132)

नवयौवन से (स्तन, कटि, जघन आदि में) विभक्त हुआ पार्वती का शरीर सर्वांग निखर उठा जैसे चित्र में कूची से रंग भरा जाता हो अथवा सूर्य की किरणों ने कमल धीरे-धीरे खिल रहा हो, पार्वती के शरीर के विक्रम जैसी सूक्ष्म व अचाक्षुष प्रक्रिया को बाह्य जगत् के उपादानों में कालिदास ने चतुराई से पकड़ लिया है।

यद्यपि यह समस्त प्रसंग विम्बविधान की दृष्टि में महत्त्वपूर्ण है, विस्तार-भय ने यहाँ केवल पार्वती की स्मित का चित्र ही और लिया जा रहा है—

पुष्पं प्रवालोपहतं यदि स्यान्मुक्ताफलं वा स्फुटविद्रुमस्थम्।

3. कुमार. 1/32 से 49 तक

4. वही-33

5. वही-34 व 48

6. वही-44

7. वही-45

8. वही-36

9. वही-41 व 43

10. वही-49

ततोऽनुकुर्याद्विशदस्य तस्यास्ताम्रीच्छत्यस्तद्वच स्मिन्मय ॥

(1 44)

यदि कोई (श्वेत) पुष्प (लाल) किमलय पर रख दिया जाये, या उज्ज्वल मानो लालवर्ण के मूँगे पर रख दिया जाये तो इनमें से कोई पावती के ताम्र धोठा पर विखरी आभा वाले विशद स्मित का अनुकरण कर सकता है। आकर्षण का राज मधुर मुस्कुराहट में छिपा रहता है—वह मुस्कुराहट विधाना किसी किसी की बड़ी कृपा करके दिया करता है। त्रिभुवन विजयी शिव को जीतने वाली 'मुस्कुराहट' के वणन में कवि ने सर्वानिशासी अलौकिक प्रतिभा का प्रयोग किया है। पुष्प-प्रवाल, मुक्ता-मूँगा आदि प्रसिद्ध उपमान यहाँ विशिष्ट रूप में अभीष्ट हैं और उनकी असाधारण स्थिति की कल्पना की गई है। प्राचीन दृष्टि में यहाँ 'प्रतीप' व 'प्रतिशयोक्ति' का 'सर्व' है।

मेघदूत की नायिका 'मशप्रिया' के सौन्दर्य का भी सुन्दर चित्र कालिदास ने खींचा है। यक्ष अपनी प्रिया का वणन मधु स इम प्रकार करता है—

तन्वी श्यामा शिखरिदशना पञ्चविम्बायरोष्ठी

मध्ये क्षामा चकितहृग्णिप्रक्षणा निम्ननाभि ।

शोणीभारादलमगमना स्तोकनद्या स्तनाभ्या

या नम्र स्याद्भुवतिविषय सृष्टिराद्येव चातु ॥ (उ मे 22)

यक्षिणी तन्वी (पतली दुबली) युवती है। नुकीले दाँव और पके हुए विम्बा-फल के समान उसका अधरोष्ठ है। कटि क्षीण है और भयभीत मृगोक्त उसकी चंचल चितवन है। उसकी नाभि गहरी, गति जघनभार के कारण भङ्ग है। ननों के कारण वह कुछ झुकी हुई-सी है। वय, यो समझो कि मित्रों के क्षेत्र में विधाता की सर्वप्रथम कृति हो। यहाँ प्रसिद्ध उपमानों के आधार पर यक्षिणी का सुन्दर चित्र प्रस्तुत किया गया है

कतिपय विशिष्ट सौन्दर्य-चित्र

अभी तक हमने कालिदास की नायिकाओं के आलम्बन विम्ब उनकी साधारण अवस्था में देखे। विशिष्ट अवस्थाओं, विभिन्न भाव भगी एक मुद्राओं में कालिदास ने अपनी नायिकाओं के कुछ बेजोड़ चित्र दिये हैं जो विम्ब-यात्रना की दृष्टि से साहित्य में अपना मानी नहीं रखने। ही, उनके आधार पर यदि कोई चित्रकार चाहे तो अपनी 'माट-गैलरी' को मजा सकता है। इनमें से प्रथम चित्र मातृविका की एक विशेष मुद्रा (पोज) का है। नृत्य समाप्त करने के बाद वह विदूषक के द्वारा रोकने पर कमर पर हाथ रखकर खड़ी हो जाती है—

वाम सधिमित्तमस्तवनये न्यस्य हस्त नितम्बे
कृत्वा श्यामाविटपसदृश अस्तमुक्त द्वितीयम् ।

पादागुष्ठालुलिङ्गकुम्भे कुट्टिमे पातिनाम

नृतादभ्या स्थितमतितरा कान्तमृज्वायसार्धम् ॥ (पा 2 6)

बायाँ हाथ कमर के निचले भाग पर रखा हुआ है, जिससे कगन मोन है। दूसरा दायाँ हाथ श्यामा लत की डाली की भाँति नीचे छोड़ रखा है। आँखें फर्ग पर गड़ी हुई हैं और वह पैर के अंगूठे से फर्ग पर पड़े फूलों को कुरेद रही है ऐसी स्थिति में उसका ऊपर का आधा शरीर सीधा लम्बा लगता है। मालविका की यह स्थिति नृत्य में भी अधिक सुन्दर लग रही है। प्रस्तुत श्लोक में एक सुन्दर मुद्रा-विम्ब है।

डा भगवत्तरण उपाध्याय के शब्दों में यह श्लोक न केवल वास्तुकार, तक्षक और चित्रकार के लिये आदर्श अभिप्राय प्रस्तुत करता है, वरन् मथुरा सप्रहालय की तद्वत्, सर्वथा छन्द में वतायी मुद्रा में खड़ी, शुंगकालीन नगरी-मूर्ति के नीचे लिखा जा सकता है।¹¹

दूमरा चित्र वृक्ष-मिचन से थकी हुई शकुन्तला का है—

श्रन्ताम!वतिमात्रलोहिततलो बाहू धटोदोपणा—

दद्यापि स्तनवेणुं जनयति श्वासः प्रमाणाधिकः ।

चस्त कर्णगिरीपरोधि वदने धर्माभ्रसा जालकं

वन्दे त्वमिनि त्रैकहस्तवमिता पर्याकुला मूर्धजाः ॥

(अभि. 1 26)

सुन्दरी स्त्रियों के कन्धे स्वभावतः झुके हुए होते हैं, हथेलियाँ लाल होती हैं। बार-बार घड़ा उठाने के श्रम से शकुन्तला के कन्धे और अधिक झुक गये हैं तथा हथेलियाँ अत्यन्त लाल हो गई हैं। थकान के कारण हाँफने से अभी भी स्तन काँप रहे हैं। मुख पर पसीने की बूँदें छहरी हुई हैं जिसमें कर्णभूषण बनाए गए गिरीप-पुष्पो की पखुडियाँ चिपक गई हैं, हिल नहीं पातीं। बार-बार झुकने-ठरने से जूटा खुल गया है, एक हाथ से (क्योंकि दूसरा घड़े का पकड़े था) संभाले गये थान अभी भी विखरे हुए हैं। बिना अलंकार-विधान का सहारा लिये, थकी हुई सुन्दरी नायिका का यह लक्षित विम्ब, बड़ा ही स्वाभाविक है। विरह में कृण हुई एवं प्रेम-पत्र निम्बती हुई शकुन्तला की मुद्रा भी बड़ी स्वभाव सुन्दर रूप से वर्णित हुई है।¹²

यक्ष की कल्पना में विरहिणी यक्षिणी का विम्ब कुछ इस प्रकार का है—

उत्तमंगे वा मलिनवसने सौम्य निक्षिप्य वीणां

मद्गोत्राकं विरचितपदं गेयमुद्गातुकामा ।

तन्त्रीमात्रा नयनमनिलः सारथित्वा कथंचिद्

भूयो भूयः स्वयमपि कृत्तां मूर्च्छनां विस्मरन्ती ॥ (उ.मे. 26)

11. 'कालिदास के सुभासित' पृष्ठ 223

12. अभि. 3/7 व 12

यहाँ कालिदास ने अपनी कल्पना शक्ति से विरह विधुरा स्त्री का मामिक चित्र प्रस्तुत किया है। विरह में, वस्त्रों आदि के प्रति विरक्ति, बीणा से दिल बहलाना, श्मश्रु बहाना तथा आलाप की विस्मृति, स्त्रियों के लिये बड़ा स्वामाविक है। अतः यह बिम्ब बड़ा सजीव है। यह पद्य इस बात का प्रमाण है कि कालिदास का कण्ठसंगीत, वाद्यसंगीत एवं चित्रकला, तीनों ललित कलाओं का अच्छा ज्ञान था। यह पद्य भी अच्छे चित्रकार के लिये प्रेरणा बन सकता है।¹³ 'उत्तरमेघ' में इस प्रकार के कई सुन्दर बिम्ब देखे जा सकते हैं।¹⁴

तपस्या—निरत पावती के कुछ बिम्ब भी अतिरिक्त कोशण से चित्रित किये गये हैं। पचाग्नि तप करती पावती का सजीव रूप खड़ा कर दिया गया है निम्नलिखित श्लोक में—

शुची चतुर्णां ज्वलता हविर्भुजा

शुचिस्मिता मध्यगता सुमध्यमा ।

विजित्य नेत्रप्रतिधातिनीं प्रभा—

मन्यदृष्टि सवितारमक्षत ॥

(कु १२०)

यहाँ पहला बिम्ब तो पचाग्नि-साधना का उभरता है। इस पद्य से ज्ञात होता है कि पचाग्नि तप करते समय साधक अपने चारों ओर अग्नि प्रज्वलित करके पाँचवी अग्नि, सूर्य की ओर एकटक दृष्टि लगाकर देखता है दूसरा बिम्ब पावती की कठोर तपस्या का उभरता है। वह सूर्य की चकाचौंध की भी परवाह नहीं करती और धीरे-धीरे उसे जीत लेती है। पावती के लिये प्रयुक्त विशेषण 'शुचि-स्मिता' व 'सुमध्यमा' बिम्ब को स्पष्टता देने के लिये सामिप्राय प्रयुक्त हैं। 'शुचि-स्मिता' से यह अमिप्राय है कि कठोर पचाग्नि तप करने समय भी पावती के मुख पर कष्ट के भाव नहीं थे। 'सुमध्यमा' से उस कठिन स्थिति में भी शरीर के सीधे रहने का भाव निहित है। यह बिम्ब, उमा के शारीरिक मोदय के साथ उसकी दृढ़ इच्छा शक्ति, आत्मबल और अद्वितीय सहन शीलता की भी पाठक के मस्तिष्क में ला देता है।

13 इस सम्वन्ध में डा. भडारे की उक्ति दृष्टव्य है—

"The Word-picture, drawn by the great poet deserved to be transformed into a portrait on the canvas by a great painter precisely in accord with the pellucid, glowing language and felicitous enchanting style of the original portraiture"

—Imagery of Kalidasa, page, 54

14 देखें 24, 25

‘अयत्ननिर्वर्त्यं’ यमक ने भापा मे चार चाँद लगा दिये है ।

वर्षारम्भ मे, पार्वती की समाधि-निरत मुद्रा का विम्ब और भी व्यंजनात्मक है—

स्थिताः क्षणं पक्ष्मसु ताडिताधराः

पयोधरोत्सेधनिपातचूर्णिताः ।

वलीपु तस्याः स्खलिताः प्रपेदिरे

चिरेण नाभिं प्रथमोदविन्दवः ॥

(कु. 5.24)

वर्षा की प्रथम बूँदे (समाधिस्थ) पार्वती के पलकों मे क्षण भर ठहरकर, अधर को पीड़ित करती हुई उनके स्तनो पर टपक पड़ी । स्तनो की कठोरता से चूर-चूर हुई, वे धीरे-धीरे त्रिवली को पार करती हुई नाभि मे प्रविष्ट हुई ।

यहाँ कवि ने प्रथम बूँदों की पार्वती के शरीर पर ढुलकाने की प्रक्रिया का वर्णन किया है । इसमे पार्वती की समाधिस्थ मुद्रा का स्पष्ट विम्ब उभरता है ।

चित्र मीमांसाकार अप्पय दीक्षित ने इस श्लोक की ध्वनि की प्रणसा करने हुए विस्तृत व्याख्या की है । भीषण ताप से राहत देने वाली वर्षा की प्रथम बूँदों के शरीर पर गिरने से मुखानुभूति होना आवश्यक है । इस अवस्था में भी अविचलित बैठे रहना उनकी समाधिस्थ-अवस्था को व्यक्त करता है । समाधि अवस्था में नेत्र नासाग्र पर टिके रहते हैं, मुख चन्द और निश्चल रहता है । वक्ष सीधा रखना होता है और एकाग्रचित्त मे अभीष्ट देव का ध्यान ही समाधि है—

नामाग्रन्यस्तनयन. मवृतास्यः मुनिश्चलः ।

ध्यायीत मनमा देवमुरो विष्टभ्य चाग्रतः ॥¹⁵

वर्षा की बूँदे पार्वती के मस्तक मे गिरती हुई पलकों में कुछ देर रुकी, इसमे पार्वती के नयनो का अधगुली अवस्था मे नामिकाग्र पर टिके होना स्पष्ट है । अन्यथा यदि नेत्र पूरे खुले अथवा बंद होने, तो, पक्ष्म भी ऊपर उठे या नीचे झुके होते, उस अवस्था मे बूँदों का कुछ देर ठहरना संभव नहीं था । यदि मुख खुला और अथवा शरीर अस्थिर होता तो भी बूँदों का उक्त क्रम में धीरे-धीरे बहना आवश्यक नहीं था । इस प्रकार बूँदों के वर्णन से ही पार्वती की समाधि निरत मुद्रा स्पष्ट है ।

व्यंजना के माध्यम मे यहाँ एक और विम्ब उभरता है, वह है पार्वती के शरीर के विभिन्न अंगों के सौन्दर्य का । जैसाकि अप्पय दीक्षित कहते हैं—

‘किं’ चैभिरेव विज्ञेयैर्देव्या लोकोत्तरं सौन्दर्यमभिव्यज्यते । स्थिता

इत्यनेन पक्ष्मणामविरलताया, क्षणमित्यनेन तेषां समृणतायाः,

पक्ष्मपतनजिधिलवेगैरुदविन्दुभिस्ताऽनोक्त्या अधरस्यातिमीकुमार्यस्य,

पञ्चाधरपतनादिभिः शिथिलवेगानां तेषां स्तनोत्सर्गं चूर्णीभाव-वर्णनं
तथोरतिकाठिन्यस्य, उरोविष्टम्भेऽपि वनीषु तेषां स्तननोक्त्या वनीनां
विस्फटतायां, सर्वाविन्दूनां नासावेदं प्रवेशकथनेन नाभेरतिगभीरनासाश्चा-
भिव्यजनात्' 16

उक्त प्रकार से इस पद्य से पार्वती की समाधि-अवस्था के अतिरिक्त गरीर
सौन्दर्य भी व्यक्त है। किन्तु यहाँ समाधि अवस्था का बिम्ब जितना स्पष्ट है
शाारीरिक मौ-दर्य का बिम्ब उतना स्पष्ट नहीं है। सावधान और मुधी पाठक ही
हमारे बिम्ब को ग्रहण करने में समर्थ हो सकता है। अस्तु, चित्रविधान का दृष्टि से
पद्य बड़ा समृद्ध है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि कानिदास के नायिकाओं में सम्बन्धित बिम्ब बहुत
सुन्दर और सजीव हैं। मुदक्षिणा का गर्भावस्था का चित्र,¹⁷ इन्दुमती का विवाह
अवसर पर दिया गया बिम्ब¹⁸ और सीता को निर्वासन अवस्था में घरती पर लता
की भाँति गिरने का बिम्ब¹⁹ भी इस सन्दर्भ में देख जा सकते हैं। विस्तार मय में
उह यहाँ देना सम्भव नहीं है।

नारी की विभिन्न अवस्थाओं को अप्रस्तुत बनाकर भी कानिदास ने बिम्ब-
योजना की है। किन्तु अप्रस्तुत बिम्बों में प्रस्तुत बिम्ब की भाँति स्पष्ट चित्रग्रहण
नहीं हो पाता है। पाश्चात्य विद्वान् भी इसे द्वितीय कोटि की इमेजरी मानते हैं।
कानिदास ने यत्र-तत्र नारी-उपमान से बिम्ब को स्पष्ट किया है। पृथ्वी का घनेक
वार राजा की बधू से उग्रमित किया गया है। 'राजा भज यह सोचकर कि कही
बलात् उग्रभोग से उद्भिन्न न हो जाय, सद्य — प्राप्त पृथ्वी का नवपरिणीता बधू
की भाँति मदय भाव से उग्रभोग करते हैं'।²⁰ गरदक्षतु का आगमन कानिदास की
नवबधू की भाँति सजधज से युक्त होने के कारण रम्य प्रतीत होता है।²¹ गरद
क्षतु की मदियों की भी कवि नारी का बिम्ब देता है। 'उग्रनवी हुई मद्यनियों
वरधनी हैं, तट पर बैठी श्वेत पग-पति श्वेत हार हैं और ऊँचे ऊँचे रेत के टीनों
में कवि प्रमदाओं के निनाम्न देखता है'।²² इसी प्रकार अन्य स्थानों पर भी²³ नारी

16 'चित्र भीमामा' पृष्ठ 15

17 रघु 3/2

18 वही 7/26

19 वही 14/54

20 रघु 8/7

21 क्षतु 3/1

22 वही 3/3

23 रघु 11/20, 52

को अप्रस्तुत विम्ब बनाया गया है। एक स्थान पर निद्रा के लिये नवोदा नायिका का उपमान निद्रा को ही सजीव रूप में प्रस्तुत कर देता है। 'कन्याओं में श्रेष्ठ इन्दुमती को प्राप्त करने के अभिलाषी अज को, पुरुष के अभिप्राय को समझने में असमर्थ मुग्धा नवोदा नायिका की भाँति निद्रा बहुत देर में नयनाभिमुख हुई।²⁴

स्पष्ट है कि कालिदास का नारी-चित्रण विम्बात्मक और सजीव है।

नायक—कालिदास ने अपने नायकों के व्यक्तित्व को स्पष्ट विम्बों में प्रस्तुत किया है। उनके नायक देव अथवा उच्चकुलोत्पन्न राजा है। अतः वे शारीरिक एवं आत्मिक गुणों में असाधारण हैं। वे सुगठित विशाल शरीर वाले, अत्यन्त शूरवीर तथा विद्या-विनय-दया-दाक्षिण्य आदि से सम्पन्न हैं। 'रघुवंश' के प्रारम्भ में, सूत्रात्मक शैली में, कवि ने, एक प्रकार से अपने सभी राजाओं का सामान्य विम्ब दिया है। उनके काव्य में दिलीप, रघु, अज, कुश, दुष्यन्त, पुरुखा तथा शिव आदि पुरुष पात्रों के स्पष्ट विम्ब मिलते हैं। कवि दिलीप का परिचय निम्न शब्दों में कराते हैं—

व्यूढोरस्को वृषस्कन्धः शालप्राणुर्महाभुजः ।

आत्मकर्मक्षमं देहं क्षात्रो धर्मं इवाश्रितः ॥ (रघु. 1.13)

विशाल वक्षस्थल, वृषभ के समान कन्धे, ऊँचाई में शाल वृक्ष की भाँति, लम्बी भुजाओं वाले दिलीप का शरीर अपने (महान्) कर्मों को करने की सामर्थ्य में युक्त था। मानो क्षत्रिय धर्म ही शरीर धारण करके आ गया हो। यह है कालिदास की कल्पना में पुरुषोचित सौन्दर्य का विम्ब।

रघु के युवावस्था के प्रभावी चित्र में विनय की मुगन्ध भी छिड़क दी गई है—

युवा युगव्यायतबाहुरसनः कपाटवक्षाः परिणद्धकन्वरः ।

वपुर्प्रकर्षादजयदगुहं रघुस्तथापि नीचैर्विनयाददृश्यत ॥ (3.34)

युवावस्था को प्राप्त हुए रघु ने गाड़ी की भाँति लम्बी भुजाओं वाले, बलवान कन्धे एवं किवाड़ के समान विस्तृत वक्षस्थल वाले अपने लम्बे चौड़े डीनडोल से यद्यपि पिता को भी जीत लिया था तथापि विनय से छोटे ही दिलाई पड़ते थे। यहाँ भुजाओं के लिये जुए के उपमान से भुजाओं की दीर्घता व कपाट से वक्षस्थल का विस्तार मूर्त किया गया है। आदर्श बलवान् शरीर के साथ विनम्रता का संयोग कर रघु के विम्ब को गौरव दिया गया है।

राजकुमार अज की जान कुछ अलग ही ढंग से वर्णित है—

वैदर्भनिदिष्टमसौ कुमारः बभृत्तेन मीपानपथेन मंचम् ।

शिलाविभंगमृगराजनावस्तुंगं नगोत्संगमिवानुरोह ॥

(रघु. 6.3)

राजकुमार अज स्वयंवर सभा में विदर्भराज द्वारा निदिष्ट मन्त्र पर सुन्दर मीढियों के रास्ते चढ़ने हैं जैसे कोई सिंहशावक चट्टानों का अतिक्रमण करता हुआ पर्वत शिखर पर चढ़ जाता है। अज की युवराज जैसी शान, सौन्दर्य, वन एवं उल्गाह को अभिव्यक्त करने के लिये 'मृगराजशाव' का अप्रस्तुत बड़ा साधक है।

विवाहोपरांत, शशुराज्याप्तो से निपट कर, विजयोत्थास से भरे, अज जब हस्तुमती के पास जाकर खड़े होते हैं, तो उनका बिम्ब देखने ही बनता है—

म चापकोटीनितितैकबाहु शिरस्त्रनिष्कपणमिन्नमोति ।

ललाटबद्धश्रमवारिबिन्दुर्भाता प्रियाभेत्य बच्चो वभाषे ॥

(रघु 7 66)

अज प्रिया के पास पहुँच धनुष व एक भिर पर हाथ टक कर खड़े हो जाते हैं। ललाट पर मुद्र में मिलेधम से उत्पन्न बूँदें चमक रही हैं। टाप उतार देने में वेणु शस्त्र-व्यस्त हो रहे हैं। भयभीत प्रिया से इसी लुभावनी मुद्रा में बोल 'आओ, चलो, अपने इन बहादुर आशिकों को जरा देखो, चाहें तो बाजक भी इनके अस्त्र छीन सकते हैं। अपने इसी रणकौशल के चल पर ये बेचारे मुझसे तुमको छीनने चने थे।' 127

अज की यह मुद्रा बड़ी शानदार और सचित्र है, इसमें कालिदास का चित्रकला के प्रति कौशल प्रकट होता है। 'चापकोटीनितितैकबाहु', 'शिरस्त्र' व 'ललाट' तीनों बिम्ब स्थिति को सजीव कर देते हैं। इस पथ में अज को शौर्यमय युग के विजयी योद्धा के रूप में पूजा कलात्मकता के साथ प्रस्तुत किया गया है। इस चित्र को कालिदास के सर्वश्रेष्ठ बिम्बों में रखा जा सकता है।

'कुमारमन्त्र' में समाधिस्थ शिव का चित्रण विस्तार व बारीकी में किया गया है। शिव वीरासन में बैठे हुए हैं। जरीर का पूर्वाधर्म सीधा और स्थिर है। दोनों कंधे झुके हुए हैं। हाथ उत्तान भाव में, खिले हुए कमल की भाँति, गोद में रखे हुए हैं। जटाजूट सर्पों में बंधा है, दुहरी रत्नासमाला कान में लपेटी हुई है। कमर पर मृग-छाला गाँठ लगाकर बांध रखा है, तीनों नेत्र निनिमेष भाव से नासाग्र पर टिकाए शिवस्थित हैं। 128 समाधिनीन शिव का सम्पूर्ण बिम्ब पाठक ने कल्पना-चक्षु के समक्ष मजीरा हा जाता है। कहना न होगा कि चित्रकार दन वण्णों का ही शिव के चित्रों के लिये आधार बनाते होंगे। शिवजी की इस निश्चय स्थिति को कवि विभिन्न अप्रस्तुतों से गोचर कराते हैं—

अवृष्टिसरम्भमिवाम्बुवाहनपामिवाधारमनुत्तरंगम् ।

अन्तश्चराणां भरता निरोघान्निवातनिष्कम्पमिव प्रदीपम् ॥

(कु. 3.48)

प्राणायाम द्वारा अन्दर विचरण करने वाली प्राणादि वायु को भी रोक लेने से निश्चल शिव मानों कोई वादल है जिसे बरसने की जल्दी नहीं, या कोई शान्त सरोवर है, जहाँ कोई तरंग नहीं, या सर्वथा निर्वात स्थल में रखा कोई निष्कम्प दीपक है। पण्डितों का मत है कि शिव की इस समाधि के वर्णन पर तथागत बुद्ध की समाधि-भावना का प्रभाव है।

पार्वती की परोक्षा हेतु ब्रह्मचारी वेष में उपस्थित शिव का विम्ब भी बड़ा स्पष्ट व प्रभावशाली है—

अथाजिनापाढधरः प्रगल्भवाग्ज्वलन्निव ब्रह्ममेव तेजना ।

विवेण कश्चिज्जटिलस्तपोपन शरीरवद्धः प्रथमाश्रमो यथा ॥

(कु. 5.30)

बड़े नाटकीय ढंग से कवि शिव का अचानक प्रवेश कराते हैं। 'अजिनापाढधर', 'जटिलः', 'प्रगल्भवाक्', विवेपण ब्रह्मचारी को जैसे पाठक के नेत्रों के सामने खड़ा कर देते हैं। 'शरीरवद्ध प्रथमाश्रम' का उपमान ब्रह्मचारी के तेज को प्रभावशाली ढंग से अभिव्यक्त करता है। इस सारी कल्पना से पाठक के मन में आगन्तुक के प्रति श्रद्धा और पवित्रता की भावना उत्पन्न होती है।

विरही दुष्यन्त की अवस्था भी कवि ने चित्ररूप में वर्णित की है—

प्रत्यादिष्टविशेषमण्डनविधिवान्प्रकोष्ठापितं

विभ्रत्काचनमेकमेव वलयं श्वानोपरकताधरः ।

चिन्ताजागरणप्रजान्तनयनन्तेजागुणादात्मनः

संकारोल्लिखितो महामणिश्चि व क्षीणोऽपि नालक्ष्यते ॥

(अभि. 6.6)

विविधत् परिगृहीत वर्मपत्नी के परित्याग का पञ्चानाप और उसके विरह से जनिग दुःख दुष्यन्त को समस्त ऐन्द्रिक सुखों से विरत कर देता है, फलन्वत्प वह समस्त श्रलंकरणगन्धर्वि को त्याग देते हैं। बाण हाथ में (श्रावण्यक राजचिह्न स्वरूप) एक कंगन मात्र पड़ा है। 'आपितम्' से यह भाव दर्शाया है कि वह नदी से ही पड़ा हुआ है, प्रसाधन हेतु वारणा नहीं किया। विरह-जन्य उष्ण श्वाम ने भी अवर लाल है, इनसे राजा का शोभातिथयित्व व्यक्त है। चिन्तावण (कि न जाने शत्रुस्तथा कहाँ होगी, कैसे होगी ?) जागते रहने से नेत्र भी अलमाण हुए हैं। अपने विशेष प्रकार के तेज से, खराद पर चिस कर प्रन्तुन की गई महामणि के समान, दुर्बल होने पर भी, दुर्बल दिखाई नहीं देते।

यहाँ 'पालिश हेतु काट-छाँट किया हुए रत्न' का सादृश्य, सर्वथा मौलिक व नवीनता पूर्ण है। इसमें राजा की विरहज्वर कृशता व स्वाभाविक तजपूरा सौन्दर्य दोनों को स्पष्टता दी गई है। स्वाभाविकता व उपमा के आधार पर राजा का एक कर्णचित्र प्रस्तुत किया गया है जिसमें चिन्ता, जागरण, तनुता, विषय-विनिवृत्ति एवं अनमाद आदि काम दशाओं को ध्वनित करने के लिये स्पष्ट विम्ब दिये गये हैं। इसी प्रकार का अन्य विम्ब 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' के तृतीय अंक में भी देखा जा सकता है।²⁷

इस प्रकार कवि ने अपने प्रसिद्ध नायकों के अनेक सश्लिष्ट विम्ब दिये हैं। स्थान-स्थान पर उन्होंने लण्ड म राजाओं के विशाल आकार का पर्वत से, शक्ति व उत्साह को मिह, गज या वृषभ से, गभीरता को समुद्र से, मुदरता को चन्द्र या कमल से व तेज को सूर्य या दीपक से प्रतिबिम्बित किया है। राजा पुरुरवा को विशाल डोलडोल के कारण चलता फिरता पर्वत कहा है— 'गिरिरिव गतिमान पशलोपाद्'।²⁸ पाण्ड्य नरेश की अद्विराज से तुलना भी विम्बात्मक है।²⁹ रघु व अज के युद्ध करते समय उनके योद्धा रूप में अनेक चित्र भी दिये गये हैं।³⁰

कालिदास के काव्य में राजाओं व नायकों के प्रतिरित अन्य मानवीय रूप चित्र भी मिलते हैं। कठोर तप करने हुए महर्षि कश्यप का यह चित्र पाठक के मन में अमिट रूप में छप जाता है—

वत्सीकाप्रतिमगनमूर्तिरमा सदष्टमर्पत्वचा
कण्ठे जीणलनाप्रतानवलपनात्पयंवरीहिन ।
अभ्यापिशकुन्तलीहनिवित विभज्जटा मण्डल ।
यत्र म्याणुरिवाचलो मुनिरमावभ्यर्कविम्ब स्थित ॥

(प्रभि 7।1)

ऋषि का शरीर दीमकों द्वारा बनाए गए मिट्टी के टीले में आधा डका हुआ है। वक्ष पर सर्पों ने बेंचुर्नी छाट रखी है। गले में सूखी लताओं के रेगे वलय की भाँति लिपटे हुए हैं। कंधों तक फैली जटाएँ पशियों द्वारा बनाए गए घीमलो में व्याप्त हैं। सूखे पैर के ठूठ के समान मुनि सूर्य के विम्ब की ओर दृष्टि लगाए बैठे हैं।

इस चित्र में छोटे-छोटे स्पष्ट विम्बों के आधार पर तपस्यानिरत मारीच ऋषि का एक सश्लिष्ट विम्ब खड़ा किया गया है। 'स्वारा' का सागतपक प्रस्तुत

27 3/10

28. वि 3/3

29 रघु 6/60

30 वही मग 4 व 7

विम्ब को और भी भास्वर बना देता है। इससे मुनि का रुदीर्घ काल से तपोनिरत रहना तो सूचित है ही साथ ही जीव-जन्तुओं के प्रति उनका दयाभाव भी अभिव्यक्त है।

‘कुमारसम्भव’ में समाधिरत शिव के द्वारपाल नन्दी बने हुए हैं। उसका धर्म है कि देखे कि किसी प्रकार का शोर न हो और शिव की समाधि में बाहर के उपद्रवों से विघ्न न हो। ‘द्वार पर उस नन्दी का चित्र कालिदास ने अत्यन्त सुन्दर और सजीव खींचा है, बिल्कुल गुप्त काल के वास्तु में कन्धे से दण्ड टिकाये द्वार पर खड़े मानव द्वारपालों की तरह। अन्तर बस इतना है कि जहाँ वे चुपचाप खड़े रहते हैं नन्दी लतागृह के द्वार पर खड़ा बाये प्रकोष्ठ से सोने की वेत टिकाये बिना बोले, हीठो पर अंगुली रखकर इशारे से गणों को सावधान करता है—खबरदार, चंचलता न करना।³¹

लतागृहद्वारगतोऽथ नन्दी वामप्रकोष्ठापितहेमवेधः।

मुखापितैकागुलिसंजयैव मा चापलायेति गणान्व्यनपीत् ॥ (3.14)

‘विक्रमोर्वशीयम्’ में आकाश में गमन करने वाले नारद का चित्र भी कलात्मक दृष्टि से अव्यय सुन्दर है। नारद कल्पदृक्ष की भाँति पुहरवा व उर्वशी की इच्छा पूरी करते हैं। कल्पदृक्ष के सन्दर्भ में तृतीय अध्याय में इसकी विम्बात्मकता दिखलाई जा चुकी है।³²

इस प्रकार स्पष्ट है कि कालिदास ने मानव के रूप और आकृति का वर्णन करने में भाषा की विम्बात्मक शक्ति का पूरा-पूरा उपयोग किया है। मानव सम्बन्धी उपर्युक्त समस्त विम्ब विधान लक्षित-विम्ब विधान के अन्तर्गत आता है जहाँ मानव रूप वर्ण्य विषय प्रकृत के अन्तर्गत आया है न कि उपमान के रूप में।

सामाजिक विम्ब

मानव-विम्बों में मानव जीवन में काम आने वाले उपकरण, सामाजिक स्थिति, रीतिरिवाज, संस्कार आदि से सम्बन्धित विम्ब भी आते हैं। कालिदास के काव्य में समृद्ध समाज का ही चित्रण हुआ है। निम्न वर्ग की दशा, उनका जीवन प्रतिविम्बित नहीं है। इसके लिये यह तर्क दिया जा सकता है कि कालिदास के कथनांक राजसी वर्ग से सम्बन्धित है। किन्तु यह तर्क पूर्ण रूप से उचित नहीं। कारण, ‘ऋतुसंहार’ में कथानक की विवशता नहीं है। यदि कवि चाहता तो वर्पा में टपकते छप्पर या जिशिर में ठिठुरती काया का चित्र भी दे सकता था। इसके अतिरिक्त उपमान रूप में निम्न वर्ग के जीवन से विम्ब दिये जा सकते थे।

31. ‘कालिदास के मुभाषित’ ले. भगवतजरण उपाध्याय, पृ. 208

32. पृ. 163

किंतु ऐसा नहीं है। इसके कई दूसरे कारण हो सकते हैं। पहला कालिदास राजसी वातावरण में रहे, माभारण समाज से उनका परिचय नहीं के बराबर रहा। दूसरे 'जिस युग में कालिदास जिये, स्वर्णयुग अपनी चाटी पर था। चीनी यात्री फाहियान ने उसी समय भारत का देशव्यापी भ्रमण किया। जिस शान्ति स्वतंत्रता, शासन की सादगी और हस्तक्षेपहीनता, धार्मिक सहिष्णुता और सुख का उत्पन्न वणन किया है, महाकवि कालिदास की रचनाओं का वही समृद्ध, सुरक्षित और सुव्यवस्थित काल था।

कालिदास ने जो शान्ति और सुखमय जीवन के चित्र दिये हैं उनका अन्य कारण कवि का अपना स्वभाव हो सकता है। जिसका स्पष्टीकरण रवीन्द्रनाथ टैगोर की इस उक्ति में सुन्दर ढंग से मिलता है 'हे अमर कवि कालिदास। क्या तुम्हारे सुख दुख और आशा नैराश्य के द्वन्द्व व हमी लोग की तरह नहीं थे? क्या तुम्हारे समय में राजनीतिक पडयंत्र और गुप्त घाघान प्रतिघातों का चक्र हर समय नहीं चलता रहता था? क्या तुम्हें कभी हम लोगों की तरह अपमान, अनादर, अविश्वास और अपाय सहन नहीं करना पड़ा? क्या तुम यथाय जीवन के क्रूर कठोर अभावों से पीड़ित नहीं रहे? और क्या तुम्हें उन निमिष पीड़ा के कारण निराशाहीन रातें नहीं बितानी पड़ीं? ऐसा संभव नहीं। तुम्हें भी जीवन की कठोर यथायता के कष्ट अनुभव हुए होंगे। किंतु, यह सब होने पर भी जीवन के अन्त्य से उत्पन्न विष का तुमने स्वयं पान किया है और उस अन्त्य के फलस्वरूप जो अमृत उठा, उसे तुम समग्र ससार को दान कर गये हो'।

अस्तु, कारण जो भी रहे हों, कालिदास के मानव जीवन सम्बंधी विम्बा में समृद्ध समाज के ही चित्र अधिक मिलते हैं।

रीति-रिवाज व सस्कार

कालिदास ने समाज में प्रचलित रीति रिवाज एवं सस्कारों के विम्ब दिये हैं। इन्हें राहों तो सांस्कृतिक विम्ब भी कह सकते हैं। कालिदास ने कुछ रीतिरिवाजों का प्रत्यक्ष विवक्षित चित्र खींचा है और कुछ को अप्रत्यक्ष रूप में सुलना हेतु प्रयोग किया है, स्वयंवर विवाह सस्कार, कन्या की विदा आदि दृश्य कालिदास की कुशल लेखनी से पूरी फिल्म की रील के रूप में चित्रित हुए हैं। 'रघुवश' के छठे सर्ग में इन्दुमती-स्वयंवर का कवि ने विम्वान्मक वणन किया है। स्वयंवर-प्रथा कवि के जिये विगत की वस्तु थी तथापि कवि ने उस वर्णन में महरी प्रामाण्यता व जानकारी का परिचय दिया है, ऐसा लगता है जैसे कोई 'माँझो देवा हान सुना रहा हो। स्वयंवर में आए हुए राजाओं की अनेक महज चेष्टाओं का कवि ने सूक्ष्म

संकेत करके अपनी असाधारण मनोवैज्ञानिक पैठ का परिचय दिया है। इस वर्णन में एक सहज गहराई है जो मानव-हृदय की दुर्बलताओं को प्रकाशित करती है। प्रायः ऐसी चेष्टाएँ भय और घबराहट के क्षणों को भरने के लिये हुआ करती हैं जिनका स्वाभाविक वर्णन कर कवि ने अनोखी सूझ का परिचय दिया है। स्वयंवर में एक जानकार प्रगल्भ दासी द्वारा राजाओं का परिचय कराया जाता है जो आजकल के 'कमेंटेटर्स' के लिये वाग्मिता का आदर्श हो सकती है। इन्दुमती वरमाला लेकर सभी राजाओं के बीच में गुजरती हुई अपना अभीष्ट वरण करती है। कालिदास ने यह विवरण कल्पना में दिया है किन्तु पाठकों को प्रत्यक्ष कर दिखाया है। वर्णन इतना स्वाभाविक है कि लगता नहीं कि कालिदास केवल कल्पना के दृश्य मिरजते चले जा रहे हैं। जो भी हो यदि कभी स्वयंवर प्रथा प्रचलित रही होगी तो उसका यही रूप रहा होगा।³⁵

इन्दुमती व पार्वती के विवाहोत्सव का भी विशद चित्रण हुआ है। ये दोनों वर्णन प्रायः मिलते जुलते हैं। विवाह अवसर के वस्त्राभूषण, प्रसाधन, ममस्त रीति रिवाजों का सूक्ष्म चित्रण कवि ने किया है। वरात के जुलम व झरोखों से वरात देखती पुराणनाओं के दृश्य सुन्दर विम्बसृष्टि करते हैं। कवि ने पाणिग्रहण की रस्म का बड़ा भावपूर्ण विम्ब दिया है—

आसीद्वरः कण्टकितप्रकोष्ठः स्विन्नागुलि संववृत्तं कुमारी ।

(रघु. 7.22)

नथा, रोमोद्गमः प्रादुरभूदुमायाः स्विन्नागुलिः पुङ्गवकैतुरासीत् ।

(कु. 7.77)

अग्निप्रदक्षिणा का दृश्य भी देखने योग्य है—

प्रदक्षिणप्रक्रमणात्कुशानोरुदचिपरतान्मिथुनं चकासे ।

मेरोरुपान्तेष्विव वर्तमानमन्योन्यससक्तमहस्त्रियामभ् ॥

(कु. 7.79)

शिव और पार्वती ने ऊँची-ऊँची लपटों से युक्त अग्नि के चारों ओर प्रदक्षिणा की। उस समय ऐसा प्रतीत होता था मानो एक माथ जुड़े हुए दिन और रात मुमेरु पर्वत के चारों ओर चक्कर लगा रहे हों।

कन्या विदाई का दृश्य 'शकुन्तलम्' में पूर्णता प्राप्त करता है। यह कवि की भावधानी ही है कि उसने विदा-दृश्य के लिये राजकुमारियों के वजाय तपस्विकन्या को चुना है। ऐश्वर्य के वातावरण से दूर करुणा अपने सहज विस्तार को प्राप्त करती है। शकुन्तला के जीवन में आने वाली भावी घटनाओं के सन्दर्भ में यह

34. देखें-'कालिदास के सुभाषित' पृष्ठ 171

35. वही पृ. 177

दृश्य वरुणतम हो जाता है और श्रेष्ठतम काव्य का गौरव प्राप्त करता है।³⁶ इस दृश्य में कवि ने कथा के विदा-अवसर पर परिवार जनो की शुभाकांक्षा, पिता के सन्देश, शिक्षा आदि का जो वर्णन किया है, वह सार्वभौम और सावकान्तिक है। इस प्रकार के प्रकरणों में कालिदास ने सुन्दर विम्बात्मक वर्णन दिये हैं।

कालिदास ने घूँघट-पर्दा आदि को अप्रस्तुत बनाकर सुन्दर सांस्कृतिक विम्ब दिये हैं। आदि बराह जब पानाल से पृथ्वा का उद्बहन (विवाह ब उठाना) करके लाते हैं तो प्रलयकाल का प्रवृद्ध जल, थोड़ी देर के लिये, उस पृथ्वी स्पी बधू का घूँघट बन जाता है।³⁷ हिमालय की गुफाओं में रहने वाले विन्तर मिथुन के लिये कवि मेष को परवाजे पर सटकने वाला पर्दा बना देता है।³⁸ कहना न होगा कि इन उपमानों से प्रस्तुत वस्तु एक सुन्दर विम्ब रूप में सजीव हो जाती है।

मित्रया के केश एकड़ना घोर अपमानजनक माना जाता है। रघु जब इन्द्र की विशाल ध्वजा को काट गिराते हैं तो इन्द्र देवताओं की लक्ष्मी के केश बलपूर्वक काटे गए मानकर अत्यन्त क्रुद्ध होते हैं।³⁹

प्रदासी नायक लौटने पर अपनी प्रियसी के बहून दिनों से वर्ध केशों को खोलना है और मुलभाता है। राम के वन में लौटने पर अयोध्यापुरी के प्रामादा से निकलने वाली, वायु में बिजरी हुई, काले मण्डु की घूम-पक्ति ऐसी दिव्वाई पड़ती है मानो वह उस नारी की चेणी है जिसे वन से लौटकर रामचन्द्रजी न खान दिया है—

वनानिवृत्तेन रघूत्तमेन मुक्ता स्वयं वेणुरिवावभासे।⁴⁰

विम्ब की भाव सम्पत्ति से नगर के वर्णन में अपूर्व लालिय आ गया है। स्वागत के लिये तारण-वन्दनवार बाँधना भारतीय सस्कृति का अंग है। राम-अङ्गण जब ऋषि विश्वामित्र के साथ नगर से प्रस्थान करते हैं, तो कवि मार्ग के दोता और वृद्ध नागरिकों की दृष्टिया के तारण मजा देता है।⁴¹ राजा दिलीप की वनयात्रा में ऊपर उड़ती सारम पक्ति स्वागतार्थ बिना तन्मे की वन्दनवार बन जाती है।⁴²

36 जैसा कि प्रसिद्ध है—काव्येषु नाटक रम्यं तत्र रम्या शकृत्तना। आदि

37 रघु 13/8

38 कु 1/14

39 रघु 3/56

40 वही 14/12

41 वही 11/5

42 वही 1/41

ये सांस्कृतिक कल्पनाएँ प्रस्तुत वर्णन को श्रेष्ठ काव्य की श्रेणी में खड़ा कर देती हैं तथा प्राचीन रीति-रिवाजों के चित्र भी उपस्थित करती हैं।

उपकरण

मानव-जीवन के उपकरणों में कवि ने दीपक का विम्ब सबसे अधिक दिया है जो रूप और गुणसाम्य पर आधारित है। यह तेज, वैभव, ज्योति और आशा का द्योतक बन गया है। उपकरणों के विम्ब प्रायः अप्रस्तुत रूप में ही आए हैं अतः उपलब्ध विम्ब-विधान की कोटि में ही रखे जा सकते हैं। होनहार पुत्र के लिये स्थान-स्थान पर कुल-दीप या कुल-दीपक का रूपक प्रयुक्त हुआ है। सर्वदन को दृष्यन्त के कुल में आशा का प्रकाश करने वाला दीपक कहा गया है—‘मति खनु दीपे व्यवधानदोषैर्गोपोज्ज्वकारदोषमनुभवति’⁴³ राम का तेज एक प्रकृष्ट दीप के समान है—

रघुवंशप्रदीपेन तेनाप्रतिमतेजसा ।

रक्षागृहगता दीपाः प्रत्यादिष्टा इवाभवन् ॥ (रघु. 10.68)

रक्षागृह (प्रसूतिगृह) में रखे दीपक रघुवंश के दीपक राम के अलौकिक तेज से फीके पड़ जाते हैं मानों उनके बीच एक बड़ा सा दीपक जला दिया गया हो।

बालक अज का अपने पिता के समान ही तेज था, वही पराक्रम था, वही स्वाभाविक गौरव था जैसे एक दीपक से जलाया गया दूसरा दीपक पहले से भिन्न नहीं होता। ‘दीप से दीप जले’ कहावत के आधार पर अज का रघु के समान तेज गुण स्पष्ट है। ‘प्रवर्तितो दीप इव प्रदीपात्’⁴⁴ समाधि में बैठे शिव की निश्चलता ‘निष्कम्पमिव प्रदीपम्’ के विम्ब से चाक्षुष की गई है।⁴⁵

साधर्म्य के आधार पर भी दीपक को विम्ब बनाया गया है। दीपक अंधेरे में मार्ग दिखाता है। अग्निमित्र को अपना सहायक मित्र दीपक के समान मार्गदर्शक लगता है—

‘दृश्यं तमसि न पश्यति दीपेन विना सचक्षुरपि’⁴⁶

जब मन्त्रु को भी अन्धकार पूर्ण परिस्थिति में कुछ न सूझता हो तो मित्र ही दीपक की भांति मार्ग दिखाता है। दृष्टान्त के आधार पर यहाँ सुन्दर विम्ब-योजना की गई है।

कालिदास ने लिङ्गसाम्य के आधार पर पुरुष के लिये ‘दीपक’ वस्त्री के लिये दीपशिला का विम्ब चुना है तथा दोनों के परस्पर सम्बन्ध को अभिव्यक्त

43. अभि. 6/25 गद्य

44. रघु. 5/37

45. कु. 3/48

46. मान. 1/9

करता हुआ दीपक व दीपशिखा का सम्मिलित बिम्ब प्रयोग किया है। पर्वतराज हिमालय पुरी के जन्म से उसी प्रकार पवित्र व शाश्वतमान हो जाने हैं जैसे 'अनीव प्रकाशयुक्त शिखा से दीपक'।⁴⁷

प्राणत के लिये दीप-बुझाना एक प्रतीक है। कालिदास न इस प्रतीक का मौलिक ढंग से प्रयोग कर सुन्दर बिम्ब-याचना की है एवं भावों को प्रभावशाली ढंग से संप्रेषित किया है। यथा—

‘गत एव न ते निवर्तते स मखा दीप इरानिलाहत ।

अहमस्य दशेव पश्य भामविपह्वयसनेन धूमिताम ॥ (कु 4 30)

रति वसन्त में कहती है—‘तुम्हारा वह मित्र घ्रांघी से दीपक की भांति सदा के लिये बुझ गया। पीछे से धुँआ उगलती धती की भांति मैं रह गई। अदर जलती हुई आकाश के धुँए से आवृत और काली (विषण) हुई दीप की बनिवा।’ पाठक के हृदय में कहण भावों की उत्तेजित करने के लिये कवि का यह बिम्ब बड़ा उपयोगी मिष्ट हुआ है।

ऊपर घ्रांघी से बुझते दीपक का चित्र है। समस्त तेलोपभोग के बाद प्रातः काल स्वतः निर्वाणसन् दीपक के दृश्य से दशरथ की अंतिम अवस्था का स्थापन किया गया है—

निर्विष्टविषयस्नेह स दशातनुपेयिवान् ।

ग्रामीदासन्ननिर्वाण प्रदीपाचिरिवोपसि ॥ (रघु 12 1)

समस्त विषय-स्नेह भागने के बाद धीरे-धीरे अंतिम अवस्था को प्राप्त दशरथ ऐसे लगते हैं जैसे प्रातः समस्त स्नेह (तेल) के भोग के बाद ग्राम-निर्वाण दीपशिखा। तेज लक्ष्म होने पर दीपक धीरे-धीरे प्रकाश को कम करता हुआ बुझाना है इससे दृढ़ दशरथ की अंतिम दशा सुन्दर ढंग में नेत्रगम्य की गई है। उल्लेखनीय है कि कामदेव असमय में घ्रांघी से बुझे दीपक से अतः उनकी दशा भिन्न थी—धूम उगलती हुई (धूमिल)।

इन्द्रमती के निघनावार पर भी कवि ने दीपक में ही बिम्ब लिया है। प्राणशून्य शरीर से गिरती हुई इन्द्रमती ने पति को भी गिरा दिया। दीपक की तो तेल-विन्दु के माथ ही पृथ्वी पर गिरती है—

ननु तेननिपेकविन्दुना दीपाचिरपति मेदिनीम् ॥ (रघु 8 38)

और दीपशिखा का निम्न बिम्ब तो संस्कृत साहित्य में बेजोड़ है—

सच्चारिणी दीपशिखेव राश्री य य व्यलीलाय पतिवरा मा ।

नरेन्द्रमार्गट इव प्रपेदे विवर्णभाव स म भूमिपान् ॥ (रघु 6 67)

इन्दुमती के लिये 'दीपशिखा' का यह विम्ब सुन्दरतम कल्पना है। स्वयंवर मण्डप में इन्दुमती स्वयं संचरण कर रही है। प्रस्तुत के लिये प्रयुक्त यह विशेषण, 'दीपशिखा' उपमान को और भी मनोहर रूप प्रदान करता है। 'मशाल' स्वयं नहीं चलती, अपितु उसे कोई लेकर चलता है। इस चेतनत्वारोप ने उपमान को सजीव विम्ब के रूप में हमारे सामने ला खड़ा किया है। रात्रि के अन्धकार में मशाल के सामने जो भवन पड़ते हैं वे थोड़ी देर के लिये चमकते हैं तथा मशाल के गुजरते ही एक एक करके पुनः अन्धकार में डूबते जाते हैं। इन्दुमती भी जिस राजा के सामने जाकर खड़ी होती, वही वरण की आशा से उल्लसित हो उठता, किन्तु जैसे ही इन्दुमती आगे बढ़ती उसका चेहरा निराशा से विवर्ण हो जाता। 'दीपशिखा' का विम्ब इन्दुमती के दुबले-पतले वस्त्राभूषणों से चमकते व्यक्तित्व को आकार देता है 'नरेन्द्र मार्गट्ट' का विम्ब राजाओं के लम्बे-चीड़े भव्य आकार को रूपायित करता है। इस प्रकार थोड़े से शब्दों में यहाँ एक सुन्दर संश्लिष्ट चित्र प्रस्तुत किया गया है।

उपकरणों में दर्पण को भी कालिदास ने विम्ब-विधान का साधन बनाया है। चमक, स्वच्छता व निर्मलता का बोध दर्पण के सादृश्य से किया गया है। मन या हृदय के लिये भी दर्पण का उपमान प्रयुक्त हुआ है। कैलास पर्वत को कवि ने उसकी ज्वेतता एवं पारदर्शिता के कारण देवांगनाओं के दर्पण (त्रिदशवनितादर्पण) से रूपायित किया है।⁴⁸

शत्रुओं से घिर जाने पर इन्दुमती के मुख पर आए चिन्ता के भाव तथा शत्रुओं के नष्ट हो जाने पर आई निश्चितता को कवि ने बड़ी सूक्ष्मता से दर्पण के विम्ब से गोचर कराया है—

तस्याः प्रतिद्वन्द्विभवाद्विपादात्सद्यो विमुक्तं मुखमावभासे ।

निःश्वासवात्पागमात्प्रपन्नः प्रसादमात्मीयवात्मदर्शः ॥

(रघु. 7.68)

जैसे दर्पण ग्यास की भाप से धुंधला हो जाता है, इन्दुमती के मुख पर चिन्ता घिर आई। जैसे भाप के नष्ट होने पर दर्पण अपनी महज प्रसादता को प्राप्त कर लेता है वैसे ही इन्दुमती का मुख विपाद में मुक्त होने पर अपनी स्वाभाविक उज्ज्वलता को प्राप्त कर सुशोभित होने लगा।

दुप्यन्त के हृदय-रूपी दर्पण पर भी अस्थायी मलिनता आती है—

शापादसि प्रतिहता स्मृतिरोघरुक्षे

भर्तृपैततमसि प्रभुता तवेव ।

छायायनमूच्छति मलोपहन प्रससादे

शुद्धे तु दर्पणले गुलभावकाशा ॥ (अभि 7 32)

शापवश स्मृति के अवच्छेद हो जाने से दुष्यन्त शकुन्तला का तिरस्कार कर देते हैं। शाप-जन्म तम के हट जाने पर शकुन्तला की ही प्रभुता पति पर रहगो। क्योंकि धूलि आदि से नष्ट हुई स्वच्छता वाले दर्पण पर प्रतिबिम्ब (छाया) नहीं पड़ता। दर्पण के स्वच्छ होना ही प्रतिबिम्ब स्पष्ट दिखाई देने लगता है। दर्पण के उपमान से यहाँ सुन्दर चित्र निर्माण किया गया है। दर्पण और छाया, दुष्यन्त का हृदय और शकुन्तला, इनमें बिम्ब-प्रतिबिम्ब भाव सम्बन्ध है। असून भाव एक मूर्त उपमान से स्पष्टता को प्राप्त हो गया है।

इसी प्रकार कवि ने बिना साक्ष्य बोले, अन्दर प्रविष्ट स्वरूपगारी धयोध्या के लिये दर्पण में प्रविष्ट छाया का बिम्ब दिया है।⁴⁹

सगीत-उपकरण वीणा व मृदंग से भी कालिदास ने उपमान का काम लिया है। अज, मृत इन्दुमती के शरीर को उठाकर उसी प्रकार गोद में रख लेते हैं जैसे तार आदि ठीक करने के लिये वीणा रखी जाती है।⁵⁰ विगत-चेतना इन्दुमती के लिये टूट तार वाली वीणा का बिम्ब प्रभावोत्पादक है और तार मिलाने के लिये रखी वीणा को गोद में स्थिति भी पृथक् होती है जा इन्दुमती की स्थिति को चानुप करनी है। ध्यातव्य है कि वीणा श्रुति बिम्ब का उपकरण हो सकती है किन्तु यहाँ उसका चानुप रूप ही बिम्ब का अभिप्रेत है।

वस्त्राभूषणों के भी कवि ने बिम्ब बनाया है। 'वित्रमोक्षशीय' में भूजपत्र को जीर्णवस्त्र से स्थापित किया है।⁵¹ उच्च कुलोत्पन्न मालविका से दामी का काम लेना कवि को ऐसा लगता है जैसे पवित्र रेशमी वस्त्र से शरीर पाछने का काम लिया जाता रहा हो।⁵² स्त्रियो के वक्ष पर बहने वाली अभ्रधारा को कवि ने 'भुक्तावली-विचचना'⁵³ और 'सूत्रेण विनैव हारा'⁵⁴ से गोचर कराया है। भ्रानपत्र (छतरी) के साधर्म्य से भी एक स्थान पर कवि अपनी अनुभूति को स्पष्ट करता है—

धीत्सुक्यमानभवसाययति प्रतिष्ठा

क्लिशानाति लब्धपरिपालन वृत्तिरेनम्।

49 रघु 16/6 तथा 14/37 भी देखें।

50 रघु 8/41

51 वि 2/18

52 माल 5/12

53 वि 5/15

54 रघु 6/28

नानिश्चमापनयनाय न च श्रमाय

राज्यं स्वहस्तवृत्तवृत्तमिवातपत्रम् ॥

(श्रमि. 5.6)

कानिदास राज्यप्राप्ति के मुख को मुखभास मानते हैं। राज्यप्राप्ति से होने वाला गौरव केवल अप्राप्ति की प्राप्ति की उत्कण्ठा मात्र को मान्त करता है प्रजापालन की वृत्ति बड़ी थकाने वाली है। राज्य को धारण करना, छाने को लेकर चलने के समान है। छाने को कभी हाथ में बन्द लेकर चन्ना पड़ना है, कभी खुना। कभी कन्धे पर टिकाना पड़ता है। धूप और वर्षा में वह आराम अवश्य देता है किन्तु इस आराम से जितनी-सी थकान की वचत होती है उतनी थकान उसको होने में भी ही जाती है। इस साधारण अनुभव का कुशलता के साथ सादृश्य हेतु उपयोग किया है। मित्रियों के कटो के प्रहार में चारों ओरने मेव में कवि ने फव्वारे (यन्त्रधारा नृहत्त्रम्) का रूप देखा है।

कवि ने 'तन्दर' को भी उपमान बनाया है। 'माल.' में विदूषक कहता है कि 'दृष्टं खलु विपणिगन्दुरिवोदग्गम्यन्तरं दृष्ट्वै'।⁵⁵ विदूषक का पेट (भूख के मारे) ऐसा बन रहा है जैसे कि बाजार में हाथों का तन्दर। यह उपमान विदूषक के स्वभाव का तो स्पष्ट करता ही है इस बात का भी प्रमाण है कि कानिदास ने विभिन्न क्षेत्रों में उपमानों का चयन किया है। चूमक की आकर्षण-शक्ति का भी कवि ने साम्य दिया है। राजा अतिथि अपने शत्रुओं से उनकी तीनों शक्तियों को इस प्रकार नीचे लेते हैं जैसे चूमक लोहे को नीचे लेता है।⁵⁶ मनुष्य के भाग्य की दशा कभी एक जमी नहीं रहती मुखःदुग्ध का यह कम कवि ने 'चक्रानमि' के ऊपर नीचे जाने के क्रम में प्रभावशाली ढंग से मूर्त किया है।⁵⁷

राष्ट्रपदार्थ—कानिदास ने राष्ट्र-पदार्थों के विम्ब अत्यल्प दिये हैं। विदूषक की हास्यांक्तियों में ही राष्ट्र-पदार्थों में अन्वयिता द्वारा सादृश्य बताया गया है। विदूषक को पूर्व दिशा में उड़ित चन्द्रमा खाँड़ का लङ्घ्य प्रतीत होता है—'गणपण्डमोदकसश्रीकः उडितो राजा द्विजानीनाम्'।⁵⁸ यह सादृश्य बाहरी आकार व रंग साम्य पर आधारित है। अग्निमित्र का विदूषक मन्वा, प्रेम के नशे में मुग्ध-मुग्ध भूने अपने मित्र के लिये अज्ञानक उपस्थित हुई मानविका को मिश्री के समान आनन्द व शीतलता देने वाली मानता है।⁵⁹ यह विम्ब धर्मनाम्य पर आधारित

55. माल. 2/13 गद्य

56. ग्यु. 17/63

57. उ. मेघ-49

58. वि. 3/6 गद्य

59. माल. 3/5 गद्य

है। 'अभि' में कोई भद्रव्य प्रेत विद्रूपक को पकड़ ले जाता है। जब वह उसकी गर्दन मरोड़ता है तो विद्रूपक को लगता है कि उसके ईश की भाँति टक्के टक्के किये जा रहे हैं। 'एष मा कोऽपि प्रत्यवनन-शिरोधरमिभुमिव त्रिभग करोति।' 60 इस उपमा में त्रियामात्म्य है। खाद्य सम्बन्धी ये विम्ब काव्य कला की दृष्टि से चाह निम्न कोटि के माने जावें, विद्रूपक के चरित्र का स्पष्ट भावा प्रस्तुत करते हैं।

अस्त्र-शस्त्र

कालिदास ने बड़ी मख्या में शस्त्रादि सम्बन्धी विम्बों का प्रयोग किया है। इन्द्र, -रघु युद्ध के अवसर पर 'बाणों' का सुंदर वर्णन हुआ है। इन्द्र रघु के वक्ष परआमोघ बाण छोड़ने हैं। उन बाणों ने जो भयकर अमरुगे के रक्त में सुपरिचित था, रघु के विशाल वनस्थल में प्रवेश करके, पहुँचे कभी न चने गये मनुष्य के रक्त का कौतुहल के साथ पान किया। 'यहाँ बाण पर चेतन त्रिया 'पयो' 61 का आराप कर उसे सजीव विम्ब के रूप में प्रस्तुत किया गया है। ममच्छेदी वक्त्रों के त्रिये भी बाणों का विम्ब प्रयुक्त किया गया है। रति के ममस्पर्शी, गोमाकुल विलाप के शब्द काम मखा वसन्त के हृदय में विपदिग्ध बाण के समान विद्य जाते हैं।

अयतं परिदविताश्ररंहृदय दिग्घसरंरिवाहत ॥ 62

नारी की दृष्टि की समता भी बाणों से की गई है। कालिदास ने सुंदर नवयुवति स्त्री को कामदेव का बाण कहा है—

अव्याजमुदरी ता विज्ञानेन ललितेन योजयता ।

परिकल्पितो विधात्रा बाण कामस्य विपदिग्ध ॥ (मा 12।3)

यह विम्ब प्रभावसाम्य पर आधारित है। स्वभाविक सुंदरी मालविका कामदेव का बाण है जो मन को हर लेती है। उसे मगीत-नृत्य की निपुणता देकर विधात्रा ने मानो बाण को विष में बुझा लिया। शस्त्रास्त्रों को विष में बुझाकर मारक बनाने की प्रथा प्राचीन है। इसी प्रकार 'मविष शस्य' का विम्ब 'अभिनान' में आता है। पति में परित्यक्त होने समय शकुंतला जो अत्यंत विवश, कानर, अश्रुपूर्ण दृष्टि दुष्यंत पर डालती है, वह याद आने पर दुष्यंत को विषयुक्त बाण की भाँति मदा बनाती रहती है। 63 धनुष, उसकी डोरी तथा टकार के विम्ब भी कवि ने दिये हैं। यथा—

भेदाद्भ्रूवो कुटिलयोरतिलोहिवाद्या

भग्न शरासनमिवातिरुपा स्मरस्य ।

(अभि 5.23)

60 अभि 6/26 मद्य

61 रघु 3/54 'पपावनाम्वादित पूर्वमाशुग कुतूहलेनेन मनुष्यशोणिनम्,

62 कु 4/25

63 अभि 6/9

‘दुष्यन्त द्वारा पूर्वघटित प्रणय के अस्वीकार करने पर शकुन्तला ने क्रोध से लाल नेत्र करके जो दुष्यन्त पर अपनी कुटिल भीहे चढाई है तो लगता है उसने अत्यन्त क्रुद्ध हो कामदेव के धनुष का तोड़ डाला है।’ भ्रू की उपमा धनुष् से दी जाती है। क्रोध में मिकोड़ी गई भीहें टूटे हुए धनुष् भी जान पड़ती है। इस प्रकार कवि ने धनुष् के विम्ब से भ्रूमग का दृष्टिगम्य किया है। यहाँ धनुष् की कल्पना के दो भाव हैं— पहला शकुन्तला के भ्रूमोन्दर्य की अतिशयिता एवं मकल-लोक-हृदयोन्मादकता, क्योंकि वह कामदेव के धनुष् को भी परास्त कर देती है। दूसरा भाव है कि शकुन्तला वा, जैसे राजा के प्रति, वैसे ही कामदेव पर भी क्रोध। क्योंकि कामदेव ने ही शकुन्तला को दुष्यन्त के प्रति अनुरक्त किया अतः उसने इस विपत्ति के मूल कारण काम के धनुष् को ही टुकड़े-टुकड़े डर डाला है। यह विम्ब अत्यन्त भावपूर्ण, मार्मिक एवं गम्भीर है।

अन्यत्र धनुष् की टंकार का मानवीकरण करके मुन्दर विम्ब विधान किया है—

का कथा वाण्यन्धाने ज्याणदेवनै दूरतः ।

हुंकारेणैव धनुषः स हि विघ्नानपोहति ॥ (अभि. 3.1)

दुष्यन्त को धनुष् चढाने की तो आवश्यकता ही नहीं होती, वह अपनी प्रत्यंचा की टंकार से जो कि धनुष् की हुंकार जैसी ज्ञात होता है, दूर में ही राक्षसादि विघ्नों को दूर कर देता है। धनुष अचेतन पदार्थ है, वह ‘हुंकार’ नहीं सकता। प्रत्यंचा की टंकार को धनुष् की ‘हुंकार’ बताकर उसका मूर्जीव कर दिया गया है और पाठकों के नेत्रों में धनुष् और उसकी आवाज का चित्र ना बिच जाता है।

शृंगार के प्रसंग में कवि पार्वती की मौलसिरी की माला में निर्मित करधनी को, कामदेव के द्वारा, उचित स्थान पर घगेहर की भाँति रखी धनुष् की प्रत्यंचा से विम्बायित करने हैं—

न्यासीकृतां स्थानविदा स्मरेण

मौर्वी दितियामिव कामुर्कस्य ॥

(कु. 3.55)

आकार व शृंगारिक प्रभाव के कारण मौर्वी एवं करधनी का चित्र तुलनीय है। मौर्वी को घगेहर के रूप में उचित स्थान में रखने का कल्पना सर्वथा मौलिक व मनोहर है।

कालिदास ने तन्ववार का विम्ब भी प्रयुक्त किया है। मध्या मय पश्चिम दिशा में अस्त होने प्रकाश की लाल रंगा सी दिवाई पड़ती है। मानो नून ने रंगी तन्ववार युद्ध भूमि में तिरछी पड़ी हो।⁶⁴

इन विम्बा से कालिदास के समय में प्रचलित छन्दों की जानकारी मिलती है।

मनोरञ्जन—

कालिदास के विम्बा में कुछ मनोरञ्जन से भी सम्बन्धित है। 'अभिज्ञान' में विदूषक के कथन में आखेट जीवन एक स्पष्ट भावी मिल जाती है। दशरथ के आखेट के सुन्दर विम्ब 'रघुवश' में मिलते हैं। मूषरों के शिकार का वर्णन करते हुए कवि कहते हैं। राजा ने मोथे की जड़ों के ग्रामों में व्याप्त, दूर तक गीले पदचिह्नों की कतारों से स्पष्ट, तत्काल ही गड़दों से निकलकर भागे हुए सख्तों के झुंड के मार्ग का अनुसरण किया। घोड़े पर शरीर को थोड़ा झुकाकर प्रहार करते हुए उन राजा को, मूषरा न अपने गदन के बालों को खड़ा करके मारना चाहता किन्तु अपने पहले ही राजा ने उनकी जाँघों में बाण मार कर उन्हें पेड़ों से बिपका दिया। राजा ने श्वेती कुर्ती की कि मूषर उनका बाण मारना लक्ष्य न कर पाए —

न बाह्नादवनोत्तरकामपीपदविन्ध्यतदभूतसरा प्रतिश्रुमीषु ।

नारमानमस्य विविधु महमा बराहा वक्षेषु विदमिषुमिर्जयनाश्वेषु

(रघु 9 60)

यहाँ 'श्वेततीरकायम' (थोड़ा शरीर झुकाकर) 'उदधृतमरा' (गदन के बाल खड़ा करके) विपण पुरे दुश्मनों को जीवित करन में अत्यन्त सहायक है। इसी प्रकार व्याघ्र का विम्बात्मक चित्र है। जैसे ही व्याघ्र गुफा में बाहर निकल कर आने हैं दशरथ उत्तम जिना-प्राप्त कृतीति हाथा में उनका मुख बाणों में भर देते हैं। उस समय के व्याघ्र प्राची में उजड़े पृथ्वीत मर्ज वृक्ष जैसे लगते हैं और उनके मुख बाणों में भरे होने के कारण 'सखम' बन जाते हैं।⁶⁵

आखेट के अतिरिक्त दूसरा प्रमुख मनोरञ्जन तलखीड़ा है जिना विम्बात्मक वर्णन 'रघुवश' के मौलहर्वे सग में मिलता है। कुश अपनी रानिया व साथ जलक्रीड़ा करते हैं। इस क्रीड़ा में मरुपूनदी के मीनद्वय, स्त्रियो के मीनद्वय व हावभाव तथा कुश की शाभा का सुन्दर चित्रण हुआ है। क्रीड़ा का कोई भी आसक्त कवि से छूटा नहीं है।⁶⁶ गजा की लड़ाई के प्रदर्शन में बीच में प्रयुक्त होन वाली वेदी का अप्रस्तुत विम्ब भी कालिदास ने दिया है।⁶⁷ यह एक प्राचीन मनोरञ्जन है।

विद्या, फला व व्यवसाय

65 रघु 9/63

66 रघु 16/54 से 71 तक

67 रघु 12/93

कालिदास ने विद्या को कई स्थानों पर उपमान बनाकर विम्ब-योजना की है किन्तु मूर्तता के अभाव में यह विम्ब प्रभावशाली नहीं हो सके हैं। रानी सुमित्रा, लक्ष्मण व शत्रुघ्न को उसी प्रकार जन्म देती है जैसे विद्या ज्ञान और विनय को उसी प्रकार जन्म देती है जैसे विद्या ज्ञान और विनय को उत्पन्न करती है।⁶⁸ स्वतः दुष्यन्त को प्राप्त शकुन्तला, ऋषि कण्व को श्रेष्ठ शिष्य को दी गई विद्या सी जान पड़ती है जिसका उन्हें पछतावा नहीं है। कवि ने वसन्त को शिल्पी का विम्ब दिया है जिसने ग्राम के सुन्दर पुष्प-वाण तैयार करके उन पर भ्रमरों के बहाने कामदेव का नाम लिख दिया है जैसे चतुर कारीगर नई वस्तु बनाकर अधिकारी का नाम लिख देता है।⁷⁰ भ्रमरों के लिये काले नामाक्षरों की कल्पना नितान्त मौलिक है। विदूषक की उक्तियों में वैद्य की अन्योक्ति का दो बार प्रयोग किया है। अग्निमित्र जब विदूषक से ही मालविका के मिलन का उपाय करने को कहता है तो विदूषक उसे निर्धन रोगी का उपमान देता है जो वैद्य से ही औषधि मांगता है।⁷¹ उर्वशी के प्रति प्रेम को जानकर भी रानी जब पुरुरवा पर बिना क्रोध किये चली जाती है तो विदूषक वैद्य के रूपक में बात करता है 'आपको असाध्य रोगी समझ वैद्य शीघ्र ही छोड़कर चल दिया'।⁷² किन्तु रानी की विवशता का धीवर के विम्ब से अच्छा मजाक बनाता है -

'छिन्नहस्ता मतस्ये पलायिते निर्विण्णो धीवरो भजती धर्मो मे भविष्यतीति'।⁷³ विदूषक की इन उक्तियों में सादृश्य तो है किन्तु भाव-सम्पत्ति का और रागात्मकता का अभाव होने से ये श्रेष्ठ विम्ब नहीं कहे जा सकते। इन विम्बों से तत्कालीन व्यवसायों का पता चलता चलता है।

अन्य-कालिदास ने यज्ञ सम्बन्धित विम्ब भी दिये हैं। कवि, आहुति, यूपस्तम्भ आदि को अग्रस्तुत बनाकर प्रस्तुत भावों को मूर्त किया है। राम की सहज नम्रता शिवा से उसी प्रकार बढ़ जाती है जैसे हवि से अग्नि का तेज और बढ़ जाता है'।⁷⁴ ऋषि के असावधान होने पर भी शकुन्तला का दुष्यन्त जैसे योग्य पति को प्राप्त कर लेना वैसा ही है जैसे यजमान की दृष्टि धूमाकुलित होने पर भी आहुति

68. वही 10/71

69. अग्नि पृ 296

70. कु 3/27

71. माल 2/ गद्य-41

72. वि. 3/14-9

73. वि. 13/13-24

74. रघु. 10/79

अग्नि में हो गिरे।⁷⁵ पार्वती की पवित्रता के लिये धूप स्तम्भ की पवित्रता का विम्ब⁷⁶ भी कलात्मक व मौलिक है।

मानव के विभिन्न रूपों से भी कवि विम्ब योजना करता है। मन्द प्रतिभा होते हुए भी कवियोग प्रार्थना होने की निजी दृष्टा को कवि बोलने की चेष्टा में विम्बायित करता है जो हाथ लम्पे कर झलम्य ऊँचे फन तोड़ना चाहता है।⁷⁷ पारसीको को जीतने के लिये स्थल मार्ग में प्रमाण करने वाले रघु को कवि इन्द्रियों को जीतने के लिए ज्ञान मार्ग से चलने वाले योगी का विम्ब देत है।⁷⁸ रावण से पीड़ित देवताओं के लिये धूप में सन्तुष्ट पथिकों का उपमान बड़ा महीन है जो छायावाले वृक्ष की तरह भगवान विष्णु के पास पहुँचने हैं।⁷⁹ मेघदूत की निम्न पक्तियों में मेघ को पथिक का विम्ब दिया गया है जो स्थान स्थान पर आराम करता हुआ सर-सरोवरों पर पानी पीता सुधा धामों बढ़ता है -

विन विन शिखरिषु पद न्यस्य गन्तामि यत्र।

क्षीण क्षीण परिलघु पय स्रोतमा चोपभुज्य ॥ (पू. म. 13)

दुष्यन्त के अनाचर में ऋद्ध हो शाङ्गक्ष ऋषि उसे दम्पु (चोग) का उपमान देते हैं।⁸⁰

चोर के विम्ब से शकुन्तला के साथ दुष्यन्त का गुप्त प्रेम एवं ऋषि की उदारता भली भाँति व्यजित हो जाती है।

राजनीतिक विम्ब

राजा, राजधर्म, मेला, राजधानी तथा अन्य राजकीय उत्सवों का राजनीति के उपाय आदि से सम्बन्धित विम्ब कालिदास के काव्य में अधिक मात्रा में मिलते हैं। अतः उनको अलग वर्ग में रखकर अध्ययन किया गया है।

राजा व राजधर्म—कालिदास के मन में राजा की जो 'इमेज' है उसे उन्होंने रघुवंश के प्रारम्भ में विश्वदत्ता से स्पष्ट कर दिया है। कालिदास ने राजा का जो विम्ब दिया है उसमें कुलानता, विनम्रता, मत्स्यवादिता, धार्मिकता, स्थान, प्रजा और शास्त्रनिष्ठा, वशित्व उत्साह और परम पराक्रम के गुण समाविष्ट हैं।⁸¹ वह प्रजा के लिए पिता की भाँति है, यदि वह कर लेता है तो 'भूय' के रस ग्रहण की भाँति प्रजा के हजार कामों के लिए ही घट्टण करता है।⁸² उसका लोक नियंत्रण

75 अग्नि पृष्ठ 296

76 कु. 5/73

77 रघु. 1/3

78 वही 4/60

79 वही 10/5

80 अग्नि 5/20

81 रघु. 115 से 8

82 वही 18 व 24

का कार्य 'भानु', 'गन्धर्व' एवं 'शेपनाग' की भाँति विश्राम-रहित है।⁸³

कवि ने आदर्श राजनीति मध्यम-मार्गीय बतलाई है। उसे 'न खरो न च भूयसामृदु'⁸⁴ तथा 'नातिशीतोष्णा'⁸⁵ आदि शब्दों से व्यक्त किया है। मध्यम राजनीति के लिये कवि ने सुन्दर विम्ब दिया है—

सद्य वृभुजे महाभुजः सहसोद्वेगमियं वर्ज्यदिति ।

अचिरोपनता स मेदिनी नवपाणिग्रहणां वधूमिव ॥ (रघु. 8.7)

महापराक्रमी अज नई पाई पृथ्वी को नववधू की भाँति दया से भोगते हैं कि कहीं वह धवरा न जाये। दक्षिण पवन की भाँति वे राजाओं को बिना उखाड़े वृक्षों की भाँति केवल भुका भर देते हैं।⁸⁶ इस प्रकार 'रघुवंश' एवं 'अभिज्ञान' में राजा व राज-धर्म से सम्बन्धित सुन्दर विम्ब मिलते हैं।

सेना—कालिदास ने 'रघुवंश' में अनेक स्थलों पर सेना के अभियान का विम्वात्मक वर्णन किया है। रघु के दिग्विजय प्रसंग में सेना पूरे देश का चक्कर लगाती है। इस अभियान में लाघे देश, नदियों, पर्वतों, समुद्र और तटवर्ती विविध जातियों का कवि ने अभिराम वर्णन किया है। छोटे-छोटे चुभते श्लोकों में असामान्य काव्यकौशल से वह नितान्त संक्षेप में प्रयाण का चित्र खींचते गये हैं। कुण जव कुशावती से अयोध्या लौटते हैं तब की सेना का वर्णन कवि की कलात्मकता की पराकाष्ठा है।

कुण सेना को लेकर ठाट-बाट से चले जैसे वायु मेघ समूह के साथ चली हो 'वायुरिवाभ्रवृन्दः ससैन्येः'। यहीं सेना को जंगमराजधानी का विम्ब भी दिया गया है। 'पताकाओं की पंक्तियाँ जिसमें उपवन हैं, बड़े-बड़े हाथी कीड़ापर्वत हैं, रथ मनोहर भवन हैं, ऐसी सेना कुण की चलती फिरती राजधानी हुई। यह विम्ब बड़ा मौलिक और प्रभावशाली है। सेना की विनाशिता और उमड़ते हुए भाव को कवि समुद्र के ज्वार से विम्बित करते हैं। सेना से उठी धूल के लिये कवि सुन्दर कल्पना करते हैं—'मानो सेना-भार को न सह सकने के कारण पृथ्वी धूलि के व्याज ने आकाश को जा रही हो।' इस कल्पना ने धूलि के चित्र को सर्वथा साकार कर दिया है। घोड़ों की धूलि से पहले जहाँ कीचड़ थी पट कर धूल हो जाती है और जहाँ धूल थी सेना के हाथियों के मदजल से कीचड़ हो जाती है।⁸⁷ कुण की सेना की विनाशिता के लिये कवि ने सुन्दर विम्ब-विधान किया है—

83. अभि. 5/4

84. रघु. 8/9

85. वही 4/8

86. वही 8/9

87. रघ. क्रमजः 16/25, 26, 27, 28, 30

उद्यच्छमाना गमनाय पश्चात्पुरो निवेने पथि च व्रजन्ती ।

सा यत्र सेना ददुसे नृपस्य तत्रैव साभयमतिं चकार ॥

(रघु 16 29)

'नगरी के पिछने भाग में चलने के लिये तैयार, आगे ठहरी हुई तथा भाग में चलती हुई सेना को जहाँ जहाँ लोगो ने अश्रु में देखा वहाँ यही समझा कि यही सम्पूर्ण सेना है।' यह सम्पूर्ण प्रसंग बिम्बविधान की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।

राजसी वस्तुओं के अप्रस्तुत बिम्ब भी अति सुन्दर बन पड़े हैं। राज्याभिषेक का अप्रस्तुत बिम्ब दृष्टव्य है—

द्विषा विषह्य कानुत्स्यस्तत्र नागचतुर्दिनम् ।

सगमलस्नात इव प्रतिपेदे जयश्रियम् ॥

(रघु 4 41)

रघु ने महेंद्र पर्वत पर शत्रुओं के नागचतुर्दिन नामक लोहे के घाणों की बर्षों की सहन कर विजय-श्री प्राप्त की जैसे कोई राजा शास्त्रीय विधि से मगल अभिषेक करके राज्य-लक्ष्मी प्राप्त करता है। 'मगलस्नान' के बिम्ब से 'नागचतुर्दिनम्' का दृश्य तो स्पष्ट होता ही है, रघु की सहनशीलता भी व्यक्त होती है।

'विजय-स्तम्भ' की बिम्ब-कल्पना भी कालिदास की काव्य कला की परिचायक है। कैरल प्रदेश में त्रिकूट पर्वत पर रघु के मतवाले हाथी अपने दम्पत बनाने देते हैं। मानो वही रघु का ऊँचा विजय-स्तम्भ स्थापित किया गया हो जिस पर हाथियों के दाँतों से रघु का पराक्रम उरकीण कर दिया गया है।⁸⁸

राजसी उपकरण चक्र के भी अप्रस्तुत बिम्ब कवि ने दिये हैं। हिमालय पर्वत पर चबरी गायें अपनी हिलती हुई पूँछ से, गिरिराज पर चबरी डुलाती हैं। कल्पना बड़ी सचित्र और मनोरम है।⁸⁹ कुश के प्रस्थान करते समय आकाश में उड़ने से चञ्चल पक्षी वाले हंस ही अनायास चक्र हो जाते हैं।⁹⁰ शरद ऋतु के प्रवेत बादल व्योम रूपी राजा के चक्र रूप हैं।⁹¹

राजधानियों के चारों ओर ऊँची प्राकार बनाने का रिवाज है। रावण की लका के चारों ओर सोने की चहारदीवारी रही होगी। उसे पिगल रंग के वानर जब घेर लेते हैं तो एक ओर सोने की दीवार (हमप्राकार) तैयार हो जाती है।⁹² इस बिम्ब के बिना वानरों के घेरे का दृश्य कर्षा भी इतनी अच्छी तरह नैशगोचर न होता।

88 रघु 4/59

89 कु 1/13

90 रघु 16/33

91 ऋतु. 3/4

92. रघु 12/71

राजनीति में काम आने वाले साम-दाम-दण्ड-भेद नामक चार उपायों को कवि ने अनेक बार प्रभावसाम्य हेतु उपामान बनाया है। विशेषकर राम आदि भाइयों के लिये यह उपमान मटीक ब्रँडना है। दशरथ अपने चार पुत्रों से, सामादि उपायों से नीति के समान सुशोभित हुए।⁹³ नव वधुओं से युक्त राम आदि भाई मित्रियों से सुशोभित राम आदि उपाय है।⁹⁴ राम के राज्याभिषेक अवसर पर पुनः यही विम्ब दोहराया गया है।⁹⁵ कवि का अभिप्राय यहाँ यही है कि चारों उपायों के मयोग की भाँति चारों भाई राम, लक्ष्मण, भरत, शत्रुघ्न का मयोग परम कल्याणकारी है।

सीना से उत्पन्न दोनों कान्तिमान् पुत्रों को कवि ने क्षिति से उत्पन्न सम्पन्न कोप और दण्ड का राजनीतिक उपमान दिया है।⁹⁶ दशरथ की तीनों रानियों को प्रभाव, उत्साह व मन्त्र शक्ति मदृश बताया गया है।⁹⁷ जिस प्रकार राजा की यह शक्ति अक्षय अर्थ को उत्पन्न करती है, मुदक्षिणा रघु को जन्म देती है।⁹⁸ राजसी वातावरण के इस ग्रन्थ में ये उपमान जबरदस्ती लाये हुए नहीं लगते, बड़े स्वाभाविक हैं। भावात्मकता के अभाव में सहृदय को विभोर अवश्य नहीं कर पाते।

देश व नगर चित्र

प्रत्येक देश और प्रत्येक नगर की अपनी 'इमेज' होती है। देश विनय का नाम लेते ही हमारी आँखों के आगे वहाँ की प्रकृति व समाज की विशिष्ट छवि उभरती है जो दूसरे देश की छवि से कुछ भिन्न होती है। यहाँ उल्लेखनीय है कि कालिदास के देश का अर्थ आजकाल के हिसाब से प्रदेश अथवा मंडल विशेष है। कालिदास ने प्रदेशगत प्रकृति के उल्लेख द्वारा देश का चित्र सामने उपस्थित किया है।

रघु की दिग्विजय के प्रसंग में इस प्रकार के विम्ब मिलते हैं। विजयी राजा रघु पूर्वी राज्यों को जीतते हुए समुद्र किनारे सुहृद् देश में पहुँचे जो तट पर खड़े हुए ताड़ वृक्षों की छाया से काला जान पड़ता था—'तालीवनश्याममुपकण्ठं महोदधे'।⁹⁹ दक्षिण देश, ऐसे समुद्र के किनारे-किनारे हैं जहाँ फल से नदी सुपारी

93. रघु. 10/86

94. वही 11/55

95. वही 14/11

96. वही 15/13

97. वही 9/18

98. वही 3/13

99. रघु. 6/34

के वृक्ष वतार के वतार लगे हैं—‘वैलानटेनैव फलवत्पूगमालिना’¹⁰⁰ मलयदेश इलायची की खुशबू से व्याप्त है। अथ च, वहाँमरीच के बनो मे हारीन नामक चिड़ियाँ उड़ती रहती है। चदन के वृक्षों में सप लपटे रहते हैं।¹⁰¹ प्राग्ज्योतिष-प्रासाद में, कालागुरु वृक्ष, हाथियों के स्तम्भ के (बाँधने के) काम आते हैं, कारण वहाँ हाथी भी बहुत होते हैं। वहाँ खूब वर्षा होती है, भत रघु की सेना की उठी धूल से उत्पन्न दुर्दिन वहाँ के लोगों को नहीं आता।¹⁰²

‘इन्दुमती स्वयवर’ में सुनन्दा राजाओं का परिचय देते समय इसी प्रकार देशगत बिम्ब उपस्थि करती है। अवन्ती के उद्यानों में शिप्रा नदी का शीतल पवन बहता रहता है।¹⁰³ अ ग देश में नगाडे की ध्वनि के समान समुद्र गरजता है। वहाँ की हवा सौँग की खुशबू उड़ा कर लाती है।¹⁰⁴ आदि-आदि।

‘मेषदूत’ में भी इसी प्रकार स्थान विशेषों के बिम्ब दिय गये हैं। कवि ने उज्जयिनी, अलका और अयोध्या नगरी का भी बिम्बात्मक वर्णन किया है जिससे देखी हुई उज्जयिनी आँखों के सामने उपस्थित हो जाती है—

प्राप्यावतीनुदयनकथाकीविदप्राभवृद्धान्
पूर्वोद्दिष्टामुपसरपुरी श्रीविशाला विशालाम् ।

स्वल्पीभने मुचरितफले स्वर्णिगा गा गताना

शेषं पुण्यहृतमिव दिव कातिमत्स्वण्डमेकम् ॥ (पृ ३१)

जहाँ गाँवों में बड़े-बड़े वत्सराज उदयन की कथा चाव से सुनाने हैं, ऐसे अवन्ति-देश में सम्पत्तिशालिनी उज्जयिनी नगरी है। वह न केवल समृद्ध है अपितु सुख शान्ति से पूरुष है। इसलिये ऐसा लगता है कि स्वर्ग में लोटे हुए जीव भुक्ताक्षिण्ट पुण्यों के द्वारा सामूहिक रूप में स्वर्ग का एक टुकड़ा ही घरती पर (रहने के लिये) ले आए हैं। ‘दिव स्वण्डम्’ की कल्पना बड़ी हुन्दर है और उज्जयिनी के प्राचीन गौरव व ऐश्वर्य को साकार करती है। वहाँ की शीतल मन्द सुगन्धित शिप्रावात का, बाजारों में विखरी सम्पत्ति का, ऊँचे-ऊँचे भवनो का, विलासी निवासियों का एवं महाकाल के मन्दिर का दिम्बात्मक वर्णन कवि ने किया है।

यक्ष की निवासभूमि अलका का भी विशद चित्र ‘मेषदूत’ में मिलता है—

तस्योत्सने प्रणयिन इव सस्तगगादुबूला

न त्व दृष्ट्वा न पुनरलका ज्ञास्यमे कामचारिन् ।

100. रघु 44

101. वही 48

102. वही 82

103. वही 6

104. वही 37

था वः काले वहित सलिलोद्गारमुच्चैर्विमाना

मुवताजालग्रथितमलकं कामिनीवाभ्रवृन्दम् ॥

(66)

यहाँ अलका का नायिका रूप में जहाँ एक ओर सजीव विम्ब खड़ा किया गया है वहीं दूसरी ओर कवि ने पाठक का रागात्मक सम्बन्ध भी नगरी से जोड़ दिया है। इस एक पद्य में अनेक चित्र हैं (1) प्रेमी की गोद में स्खलितवस्त्रा प्रेमिका (2) कैलास पर्वत पर गंगा के किनारे बसी अलका नगरी (3) मेघों से वरमती वृंदा में युक्त ऊँचे भवनों वाली नगरी (4) मेघ जैसे काले वालों में वृंदा जैसे मोती मजाए खड़ी नारी। अलका का दृश्य स्वतः सुन्दर है, कवि ने उसे रोमांटिक जामा पहना कर और भी मनोहर बना दिया है। इस बहुमुखी चित्र में 'उत्सर्ग' व 'विमाना' जैसे श्लिष्ट सामर्थ्य वाले शब्दों की महत्त्वपूर्ण भूमिका है।

इसी प्रकार के चित्र अन्यत्र भी देने का सकते हैं। उज्जयिनी व अलका के भवनों के भी सुन्दर विम्ब कालिदास ने दिये हैं। चाहे तो देशगत विम्बों को 'भौगोलिक-विम्ब' और भवन सम्बन्धी विम्बों को 'वास्तु-विम्ब' की सजा दी जा सकती है। देश व नगर की प्रतिभा में वहाँ की प्रकृति के अतिरिक्त निवासियों की भी छवि रहती है इसलिये इन विम्बों को प्रकृति के अन्तर्गत न रखकर मानव-विम्बों के अन्तर्गत लिया गया है।

इस प्रकार कह सकते हैं कि कालिदास देश चित्रण में अनुपम हैं।

पौराणिक कथा विम्ब

पाश्चात्य आलोचकों ने 'मिथ (Myth)' को विम्ब-निर्माण का उपयोगी साधन माना है। 'मिथ' का अर्थ है कवि के समय में प्रचलित लोक कथाएँ और प्राचीन साहित्य में लिये गये पौराणिक उल्लेख। कालिदास के समय में अनेक कथाएँ प्रचलित रही होंगी जिनका संग्रह पुराणों में मिलता है। कालिदास ने अपने काव्य में भावों व स्थितियों को स्पष्टता व रोचकता देने के लिये स्थान-स्थान पर पुराण, रामायण तथा महाभारत में आई कथाओं व संकेतों का आश्रय लिया है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि केवल उन्हीं पौराणिक कथाओं में विम्ब-निर्माण हो पाता है जिन्हें पाठक जानता हो। अतः इसके लिये कवि द्वारा गृहीत कथा का पर्याप्त लोकप्रिय व प्रचलित होना आवश्यक है जिससे यथार्थतः अधिक पाठक उनसे विम्ब ग्रहण कर सकें। पौराणिक संकेतों को आधुनिक कविता में प्रायः प्रतीक के रूप में प्रयुक्त किया जाता है। किसी कथा-पात्र या संकेत अथवा ऐतिहासिक घटना के अत्यधिक प्रचलित होने पर वह संकेत प्रतीक बन जाता है।

कालिदास ने पौराणिक कथाओं द्वारा बड़ी कुशलता से विम्ब-निर्माण किया है। विभिन्न पर्वतों, समुद्र, चन्द्र, सूर्य आदि ने सम्बन्धित अतिप्राकृतिक घटनाएँ, ऋषियों व देवों में सम्बन्धित अतिलौकिक कथाएँ, विभिन्न अवतार, समुद्र मंथन, राहु द्वारा चन्द्रग्रहण आदि के कथा प्रसंग कालिदास ने विभिन्न अवसरों पर अपने पक्ष को विम्वयित करने के लिये प्रयुक्त किये हैं।

‘मानविका’ में राजा अग्निमित्र अपने पिता पुष्यमित्र का पत्र पढ़ता है जिसमें राजकुमार वसुमित्र द्वारा अश्वमेध के घोड़े की रक्षा की वार्ता है—

‘मोहमिदानीमशुमतेव सगर पोत्रेण प्रत्याहृताश्वो यथ्ये ।’

(5/गद्य)

पौराणिक कथा के अनुसार सगर के द्वारा विमर्जित अश्व का पाताल में कपिल मुनि से, सगर का पोत्र अशुमान् छुड़ाकर लाया था और तबदादा ने अपना मौंवा यज्ञ पूरा किया था। यहाँ ठीक उसी प्रकार पात्र वसुमित्र यवनो से घोड़ा छुनाकर लाया है। पौराणिक सकेत ने एकाएक प्रस्तुत प्रसंग को प्रभावशाली और महत्त्वपूर्ण बना दिया है।¹⁰⁵

इसी प्रसंग में वसुमित्र की वीरता का कारण अग्निमित्र का बनावता हुआ कचुकी राजा से कहता है—‘कुमार की इस वीरता से मुझे कोई आश्चर्य नहीं क्योंकि उनके जन्मदाता आप जैसे अजेय वीर हैं, जैसा कि बड़वानल व जन्मदाता श्रीव ऋषि थे। श्रीव का दुर्दान्त तेज समुद्र में जाकर बड़वाग्नि बना जो समुद्र के जल को सुखाने उसे सीमा में रखता है। यह कथा पुराणों में वर्णित है। अग्निमित्र व वसुमित्र दोनों के पराक्रम के जय-अनक सम्बन्ध को पौराणिक सकेत से सुन्दर ढंग में स्पष्ट किया है। कचुकी की चापतूमी वृत्ति तो स्पष्ट है ही। ‘अभिज्ञान’ में मारुति राजा से कहता है—

वृष्णमारे ददन्वक्षुस्त्वयि चाधिज्यकामुं के ।

मृगानुसारिण साक्षात्पश्यामीव विनाकिनम् ॥ (116)

धनुष् चढ़ाकर मृग का पीछा करने राजा मृग का पीछा करने वाले साक्षात् विनाकी जान पड़ते हैं। पौराणिक घटना के अनुसार, दश में यज्ञ में पति शिव की निन्दा न सहनकर, मती ने यज्ञाग्नि में शरीर त्याग दिया था। तब शिवजी के अग्र से यज्ञ मृग का शरीर घाटण कर भागा और शिव ने अपना पिताक धनुष् चढ़ाकर उसका पीछा किया। यहाँ प्रस्तुत के सभी अंग अग्रस्तुत में भी होने के कारण सादृश्य विम्बग्राही हो गया है। इसमें राजा की गुप्ता, अस्त्र शस्त्र कुशलता और मृत की चाटुकारिता अभिव्यक्त हैं। ‘साक्षात्’ शब्द विम्ब की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है और सादृश्य को इन्द्रिय-ग्राह्यता के स्तर पर ला खड़ा करता है। इसी अर्थ में अथर्व नृसिंह के नामूनो की तीक्ष्णता से नृप्यत व वाणो के पंनयन को रूपायित कर स्वर्ग मवेदना को सजीव किया गया है।¹⁰⁶

‘मेषद्रुत’ में यश मेष सत्रोच छिद्र के दर्रे (शार्द-कट) से जाने के नियम कहता है। त्रिच भाग के लिये कवि ‘भृगुपनियशौवत्स’ का विम्ब देता है। यह

105 अथर्व देखें—‘मा निषा पठ पदव्या सगरस्य सन्तने । रघु 3/50

106 7/3

पौराणिक अमूर्त विम्ब वर्ण्य विषय क्रीच दर्रे को असाधारण गौरव प्रदान करता है। इस छोटे मार्ग से जाते हुए मेघ की शोभा 'बलि को बाँधने में प्रवृत्त भगवान विष्णु के श्यामल चरण की तिरछीशोभा के समान होगी'।¹⁰⁷ वामनावतार की कथा में सम्बन्धित यह अप्रस्तुत मेघ की आकृति-विशेष को तो रूपायित करता ही है, मेघ को बडप्पन देने की यक्ष की भावना को भी स्पष्ट करता है।

अन्यत्र—'इत्याख्याते पवनतनय मैथिलीवोन्मुखी सा'¹⁰⁸

प्रियतम की कुशलता जानकर यक्षिणी हनुमान् के प्रति मैथिली की भाँति मेघ की ओर उन्मुख होगी। मेघ से पति यक्ष की कुशलता सुनकर यक्षिणी की उत्कण्ठा का इनसे अधिक सुन्दर उपमान क्या हो सकता था। जैसे अणोक वाटिका में बैठी सीता, हनुमान की ओर आशा से उन्मुख हुई थी, उसी प्रकार हताश बैठी यक्षिणी इन आकस्मिक खबर में और बहुत कुछ जानने की उत्कण्ठा से, मेघ की ओर उन्मुख होगी। यहाँ राम कथा के प्रसंग-विशेष के सादृश्य से परिस्थिति को चाक्षुष किया गया है। 'उन्मुखी' शब्द सचित्र है। पवनतनय व सीता का विम्ब मेघ व यक्षिणी दोनों को असाधारण गौरव प्रदान करता है।

'रघुवंश में पौराणिक विम्बों की बहुलता है। इन विम्बों में कवि की विस्तृत जाकारी एवं प्रौढ़ काव्यकला के दर्शन होते हैं।' यज्ञ से शुद्धात्मा दिलीप सन्तानाभाव के कारण शोक-तप्त में निमग्न स्वयं को 'लोकालोक' पर्वत के समान समझते हैं। जिसका एक भाग मदा प्रकाशित और दूसरा अन्धकार में डूबा रहता है'।¹⁰⁹ लोकालोक पर्वत की कथा विष्णु, मत्स्य एवं वायु पुराणों में आती है।¹¹⁰ वायु पुराण के अनुसार लोकालोक पर्वत स्वर्गीय प्रकाश को दूसरी ओर जाने से रोकता है। मत्स्य पुराण के अनुसार यह प्रत्यक्ष जगत् को अप्रत्यक्ष जगत् में विभाजित करता है। दिलीप ने अपनी जीवन की अमूर्त परिस्थिति को एक पौराणिक विश्व द्वारा मूर्त रूप प्रदान किया है।

पुराणों में उल्लिखित मेरु पर्वत की विशिष्टताओं को भी कालिदास ने विम्ब का साधन बनाया है। विष्णु पुराण में मेरु की उच्चता व विजालता का भव्य वर्णन हुआ है।¹¹¹ कालिदास ने उस कल्पना से प्रभावित हो दिलीप के उन्नतदेह के लिए मेरु का उपमान चुना है—

107. पू. मे. 60

108. उ. मेघ.—40

109. रघु. 1/68

110. विशेष जानकारी के लिये देख—'A critical study of the sources of Kalidasa.'—B.R. Yadav., ch.IV.

111. विष्णु पुराण—2/1.20-22, 2.39-41, 8.19 आदि

‘स्थित सर्वोन्तेनोर्वी आत्मा मेरुरिवात्मना’ ।¹¹²

मेरु को सोने का पर्वत माना गया है। कालिदास ने सोने के दर्पण (या मुनहरी फ्रेम वाले दर्पण ?) के रूप निरूपने राजा अतिथि के प्रतिविम्ब को मूर्खोदय के समय मेरु पर्वत पर पढ़ने कल्पवृक्ष के प्रतिविम्ब के समान कहा है ।¹¹³ मेरु के पृथ्वी के दोग्धा होने की बात भी कवि ने कही है ।¹¹⁴

भारत में चन्द्रमा के विषय में अनेक ‘मिथ’ प्रचलित हैं। उसे ऋषि अत्रि के नेत्रों से उत्पन्न माना जाता है। कवि ने मुदगिणा के (भावी रघु रूपा) गर्भ को गोख देने के लिय उक्त विम्ब दिया है—

‘अथ नेयनममुष्य ज्योतिरन्नेरिव धी’ ।¹¹⁵

महामारुत की कथा के अनुसार चन्द्रमा ने दक्ष प्रजापति की सताईस कन्याओं से विवाह किया था, दक्ष ने उसे शाप दिया जिससे उनके शय रोग हो गया। कालिदास ने उचित अवसरों पर उक्त प्रसंगों से अपने प्रसंगों को रोचक बनाया है ।¹¹⁶ राज-कन्याएँ रघु को पति रूप में प्राप्त कर उसी प्रकार प्रसन्न हुईं जैसे रोहिणी आदि दक्ष-कन्याएँ चन्द्रमा को प्राप्त करके ।’ एवं रति में अत्यन्त आसक्त राजा अग्निवर्ण को राजक्षमा रोग ने उसी प्रकार क्षीण कर दिया जिस प्रकार दम्प का शाप चन्द्रमा को क्षीण करता है। कवि इस पौराणिक विम्ब की योजना में अग्निवर्ण की चारित्रिक दुर्बलता पर पर्दा डालने का प्रयत्न करता है।

पौराणिक कथा समुद्र-मन्यन का चित्र ‘कुमारसम्भव’ के हिमालय-वर्णन में ही कवि ने दिया है ।¹¹⁷ इस कथा पर आधारित रूपक भी प्रयुक्त हुए हैं। कुश से परास्त नागराज अश्विनी कन्या कुमुदधनी को लेकर व्याकुल मगरों वाले उम जलाशय से निकलता है। मानो मथित समुद्र से लक्ष्मी सहित पारिजात वृक्ष निकला हो’ ।¹¹⁸

वामनावतार की कथा को भी कवि ने विम्ब बनाया है। इन्द्रमती को ने जाते हुए स्रज को, उद्वल राजसमूह मार्ग में ही घेर लेता है। जिस प्रकार बलि द्वारा प्रदत्त ऐश्वर्य को ग्रहण करने वाले भगवान् वामन का चरण प्रह्लाद ने रोक दिया

112 रघु 1/14

113 रघु 1/17-26

114 कु. 1/2

115 रघु 2/75

116 रघु 3/33 व 19/48

117 कु 1/2

118 रघु 16/79 अथवा 10/3 व 52

था।¹¹⁹ यहाँ इन्दुमती को 'श्री' अज को 'वामन' व राज समुदाय को 'इन्द्रजित्' की समकक्षता में रखा गया है। तदनन्तर अकेले अज उन राजाओं को उसी प्रकार रोक देते हैं जिस प्रकार एकाकी महावराह ने कल्पान्त में प्रलय मचाने वाले समुद्र की जलराशि को रोक दिया था।¹²⁰ राम द्वारा रावण के वनन से छुड़ाई गई धैर्य की मूर्ति सीता को बराह भगवान द्वारा प्रलय से बचाई गई पृथ्वी कहना¹²¹ बड़ा सार्थक है। यह पौराणिक विम्ब सभी भावों को सजीव कर देता है।

शकुन्तला को शर्मिष्ठा की भाँति पति की बहुमता एवं पुरु जैसे सम्राट पुत्र की माता होने का आशीर्वाद दिया जाता है।¹²² 'महाभारत' में अन्य रानियों के रहते भी ययाति के शर्मिष्ठा के प्रति विशिष्ट पक्षपात का उल्लेख हुआ है। पटरानी न होते हुए भी शर्मिष्ठा का पुत्र पुरु सम्राट बनता है। वस्तुतः, ययाति-शर्मिष्ठा-आश्रयान' शकुन्तला के भूत व भावी जीवन की घटनाओं का सम्प्रकृत्या विम्बित करता है।

पौराणिक कथा संकेतो से कालिदास ने मुन्दर हास्य व्यंग्य की मृष्टि की है। दुष्यन्त इस दुविधा में पड़े हुए हैं कि तपोवन में रहें या माताओं के सम्मान हेतु नगर जावें। विदूषक उनकी दुविधा का समाधान करता है—'त्रिशंकुरिवान्तरालेतिष्ठ'।¹²³ हास्य पात्र के मुख से यह तुलना बड़ी स्वाभाविक जान पड़ती है और दुष्यन्त के मन की स्थिति को ऐतिहासिक सन्दर्भ में सजीव कर देती है। पुत्रवा का विदूषक मित्र भी उसकी स्त्री-आसक्ति पर इसी प्रकार मुन्दर व्यंग्य करता है। राजा अपने प्रेम-प्रसंग में जब सहायता माँगता है तो विदूषक कहता है—

'भोः अहल्याकामुकस्य महेन्द्रस्य वज्रः, भयतोऽहं द्वावप्यश्रोन्मत्तो।' ¹²⁴

वज्र इन्द्र की युद्ध में सहायता करता है किन्तु अहल्या-आमंग में सहायता नहीं करता। विदूषक राजा की इस प्रसंग में सहायता से वचना चाहता है और कहता है कि 'मैं वज्र मूर्ख इस विषय में उन्मत्त (अयोग्य) हूँ।'।

अन्यत्र 'संज्ञा-सूर्य' कथा को विम्ब बनाया गया है। अवन्तिराज के शारीरिक गठन की प्रशंसा करते हुए कवि ने उसे विश्वकर्मा द्वारा सान पर चढ़ाकर यत्नपूर्वक छाँटे गये सूर्य के समान कहा है—

119. रघु. 7/35

120. वही 7/56

121. वही 13/77

122. अभि. 4/6

123. वही 2/16 गद्य

124. वि. 2/8 गद्य

‘भारोप्यचक्रभ्रममुष्णतेजाम्बलपट्टेव यत्नानि लम्बितो विभाति ।’¹²⁵

पुराणों के अनुसार विश्वकर्मा ने अपनी पुत्री सजा का विवाह सूर्य के साथ किया। पति के तेज को न सहन करवाने वाली पुत्री के प्रायना करन पर विश्वकर्मा ने सूर्य को सांन पर चड़ाकर छोटा किया। उक्त कथा-बिम्ब में भवतिराज का सूर्य रुदृश तेज एवं मनुलित शरीर प्रकट है।

परशुराम द्वारा पिता की आज्ञा से माना का मिरकाटना एवं क्रोधवश इक्कीस बार पृथ्वी को क्षत्रियहीन करना प्रसिद्ध है। ‘रघुवज’ में परशुराम का परिचय देने समय कवि ने उनके पौराणिक रूप का भी बिम्ब दिया है।¹²⁶ परशुराम ने जो दाहिने कान पर अक्षमाला धारण की है उससे वे क्षत्रियों को इक्कीस बार नष्ट करने की गणना को धारण करते हुए में मुग्धोन्मत्त होते हैं।¹²⁷ यह पौराणिक कल्पना एकदम नए ढंग की है। परशुराम की आज्ञाकारिता को सीता-निवामन के प्रसंग में भी बिम्ब बनाया गया है। राम लक्ष्मण में सीता को वन में छोड़ आने का कहते हैं। लक्ष्मण इस आदेश को बिना ‘ननु नच के स्वीकार कर लेते हैं। पाठक को लक्ष्मण का यह कदम अनुचित न लगे इसलिये कवि लोकोक्ति एवं पौराणिक बिम्ब द्वारा लक्ष्मण के इस कदम का औचित्य सिद्ध करने हैं—

स शूश्रूषामातरि भागवण पितुर्निर्भोगात्प्रहृत द्विपद्वत् ।

प्रत्यग्रहीदग्रजगामन तदाज्ञा गुग्गुला ह्यविचारणीया ॥ (रघु 14 26)

परशुराम ने जैसे पिता की आज्ञा में, माता को शत्रु के समान मारना स्वीकार किया था, लक्ष्मण ने भी बड़े भाई की आज्ञा मान ली। बड़ों की आज्ञा में उचित-अनुचित का विचार नहीं किया जाता। लक्ष्मण का आज्ञापालन यहाँ प्राचीन कथा के सदृश में पूर्ण स्पष्टता को प्राप्त करता है।

एक अन्य सुन्दर पौराणिक बिम्ब के साथ इस प्रसंग का समाप्त करते हैं—

स सेना महीनीं कर्पन् पुनसागरगामिनीम् ।

बभौ हरजटा भ्रष्टा गगामिव भगीरथ ॥ (रघु 4 32)

रघु दिग्विजय के लिये निकले हैं। अपनी बड़ी भारी सेना को लेकर वे तेजी से पूनसागर (बंगाल की खाड़ी) की दिशा में चढ़े। उस समय वे गिद की जटामो से गिरी गंगा को पूर्व सागर की ओर ले जाते हुए भगीरथ की अग्नि मुग्धोन्मत्त हुए। भगीरथ के अथक प्रयास से गंगावतरण की कथा प्रसिद्ध है। यहाँ इसको अप्रस्तुत बनाकर प्रस्तुत दृश्य का सजीव चित्र सीता गया है। इससे सेना की विशालता दृश्य है, वह आगे बढ़ती जा रही है, किन्तु अन्तिम छोर नहीं है जमे

125 रघु 6/32

126 वही 11/65

127 वही 11/66

कि गंगा का । 'पूर्वसागरगामिनीम्' शब्द बहुत्वपूर्ण है इसकी श्लेष-सामर्थ्य पर विम्ब टिका हुआ है । यह विम्ब कालिदास की श्रेष्ठतम कल्पना की सृष्टि है । शरीरय के सादृश्य से कवि ने अपने नायक 'रघु' को एक अथक महान् योद्धा के रूप में चित्रित किया है ।

इस प्रकार कालिदास ने विभिन्न प्राचीन कथाओं का विम्ब-विधान में उपयोग किया है । पौराणिक विम्बों के सम्बन्ध में उल्लेखनीय है कि यह आवश्यक नहीं कि कालिदास ने विभिन्न पुराणों से ही सीधे अपने सूत्र लिये हों । अपने समय में प्रचलित कथाओं से भी सीधे यह सूत्र लिये हुए हो सकते हैं । कथाओं के अतिरिक्त विभिन्न पौराणिक देव राजाओं को भी कवि ने उपमान रूप में चुना है । स्थान स्थान पर यम, वरुण, कुबेर, इन्द्र आदि की उपमाएँ दी गई हैं, किन्तु संश्लिष्ट वर्णन न होने के कारण वे विम्ब नहीं बन सके हैं । कुल मिलाकर पौराणिक विम्ब कवि के विशाल अध्ययन एवं बहुश्रुतता के प्रमाण हैं ।

तृतीय एवं चतुर्थ अध्याय में स्रोतों के आधार पर प्रस्तुत, कालिदास के इस वर्गीकरण से स्पष्ट होता है कि कवि का विम्ब-चयन-क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है । सबसे अधिक विम्ब उन्होंने प्रकृति-क्षेत्र से लिये हैं । इसमें भी नदी, समुद्र, मेघ व वनस्पति—जगत् के प्रति उनकी विशेष रुचि है । मानव-जीवन में उन्होंने राजसी जीवन एवं तपोवनी संस्कृति के चित्र दिये हैं । ग्राम्य-जीवन या लोक-जीवन में उनकी रुचि नहीं के बराबर है । उनके काव्यों में समृद्ध वर्ग की भाँकी मिलती है । यह अध्ययन कवि के प्रकृति-प्रेम, सौन्दर्य-प्रेम व आभिजात्य-रुचि को प्रकाशित करता है ।



संवेदनात्मक एवं भावात्मक बिम्ब

काव्य में बिम्बों का अध्ययन बिम्बों में निहित ईश्वर संवेदना के आधार पर एक बिम्ब में निहित भावों के आधार पर भी किया जा सकता है। इस अध्याय के 'क' भाग में संवेदनात्मकता एवं 'ख' भाग में भावात्मकता पर विचार किया जायेगा।

(क) संवेदनात्मक बिम्ब

ऐन्द्रिया बिम्ब का अनिवाय तत्त्व है। यह ग्रहणशीलता का वह स्तर है जहाँ बिम्ब अलंकार की कोटि से अलग हो जाता है। जैसा कि सिद्धान्त-मण्ड में स्पष्ट किया जा चुका है, ऐन्द्रियता का तात्पर्य उन प्रत्यक्ष अनुभूतियों से है जो पहले किसी न किसी संवेदना के स्तर पर प्राप्य होती हैं—जैसे वर्ण, स्पर्श, नाद और गन्ध सम्बन्धी अनुभूतियाँ। इन अनुभूतियों को पाठक को भी संवेदना के स्तर पर अनुभव कराना बिम्ब का कार्य है। बाह्य ऐन्द्रियों के आधार पर संवेदना पाँच प्रकार की होती है। रस, नासिका, जिह्वा, वर्ण और स्पर्श का विषय क्रमशः रूप, गन्ध स्वाद, ध्वनि और स्पर्श हैं। इन विषयों के आधार पर बिम्ब निर्माण होता है। प्रत्येक बिम्ब में इन पाँचों में से कोई न कोई विषय अवश्य रहता है। कवि की संवेदना जितनी तीव्र व विविध होगी, उतनी ही विविध एक स्पष्ट बिम्ब योजना उसके काव्य में प्रकट होगी। कु मी स्पेन्सन ने शेक्सपीयर को विभिन्न सूक्ष्म-संवेदनाओं का अध्ययन किया है जिसे उन्होंने 'सूक्ष्म इमेजरी' कहा है। शेक्सपीयर की संवेदना-शक्ति मूढ़म एवं विविध है इसमें कोई संदेह नहीं। भारतीय कवियों में कालिदास में ऐन्द्रिय पयुक्तता जगाने की विशिष्ट सामर्थ्य है।

सवेद्य-गुण के आधार पर बिम्ब के पाँच वर्ग किये जाते हैं—

- | | |
|-----------------|------------------|
| (1) दृश्य-बिम्ब | (2) स्पर्श-बिम्ब |
| (3) ध्वनि-बिम्ब | (4) गन्ध-बिम्ब |
| (5) स्वाद-बिम्ब | |

काव्य में जो बिम्ब अस्तित्व किये जाते हैं वे एक से अधिक संवेदनाओं के बोधक भी हो सकते हैं। बन्तुत एक श्रेष्ठ बिम्ब में कई संवेदनाएँ मिली रहती हैं।

ऐसे विम्बों को सत्-संवेदनात्मक विम्ब या मिश्रित विम्ब कह सकते हैं। यदि चाहें तो इस आधार पर भी विम्बों के अनेक भेद-प्रभेद हो सकते हैं। जैसे दो संवेदनाओं वाले विम्ब-दृश्य-स्पर्श विम्ब, दृश्य-गन्ध विम्ब, दृश्य-श्रव्य विम्ब, दृश्य-आस्वाद्य विम्ब, स्पर्श-गन्ध विम्ब, स्पर्श-आस्वाद्य विम्ब आदि। पुनश्च तीन संवेदनाओं वाले भेद तथैव चार संवेदनाओं से मिश्रित विम्ब प्रकारों से अनेक भेद-प्रभेद किये जा सकते हैं, किन्तु साहित्य में इस प्रकार की आलोचना मुश्किल प्रतीत नहीं होती। आलोचकों की इस अवाछित मनोवृत्ति की आलोचना करते हुए प्रसिद्ध विम्बकार मी. डे लेविस ने ठीक ही कहा है कि—'वस्तुतः विम्ब, काव्य-रचना के लिये खोजे जाते हैं किसी अमेरिकन प्रोफेसर (या शोधकर्ता?) की (वर्गीकरण सम्बन्धी) मृदुधा के लिये नहीं।' ¹ अतः हमने केवल एक छोटा भेद 'मह-संवेदनात्मक' शीर्षक में रखा है। अब हम कालिदास के काव्य में विम्ब-संवेदनाओं का विवेचन करेंगे।

दृश्य-विम्ब

इन्द्रिय संवेदनाओं में दृश्य-संवेदना प्रमुखतम है। नेत्र-इन्द्रिय ही ज्ञान का मुख्य साधन है इसलिये काव्यात्मक विम्बों में चाक्षुष विम्बों की संख्या सबसे अधिक रहती है। जीवन में नेत्र-व्यापार की प्रधानता के कारण ही इतर संवेदनाओं का भी प्रायः दृश्य क्रियाओं से अभिव्यक्त कर दिया जाता है। जैसे 'फूल सूंघो' के स्थान पर 'सूंघ कर देखो'। इसी प्रकार 'सुनकर देखो' 'चखकर देखो' 'सूंघ कर देखो' 'छूकर देखो' आदि वाक्यों में श्रुति, स्वाद एव स्पर्श संवेदना के साथ 'देखो' क्रिया, जगत् में दृश्य-संवेदना की प्रधानता को सूचित करती है। वैसे भी विचार करके देखें तो ज्ञात होगा कि गन्ध स्पर्श आदि संवेदनाओं के साथ उन-उन वस्तुओं का दृश्य रूप भी प्रायः सम्बद्ध रहता है। उदाहरणार्थ यदि स्वर को वीणा के स्वर से ज्ञापित कराया जाए तो वीणा के स्वर की श्रव्य-अनुभूति के साथ वीणा का दृश्य आकार भी चला ही आता है। यदि कहें 'बयो रेक रहे हो' तो 'ढेंचू-ढेंचू' के साथ गंधे की छवि भी उभरती ही है। अतः यह कह सकते हैं कि विम्ब चाहे किसी संवेदना के वाहक हो उनमें थोड़ी बहुत चाक्षुषता रहती ही है, यद्यपि यहाँ चाक्षुषता गौण रहती है। अतः मुख्य संवेदना को विचारगत रखते हुए ही यहाँ पर विम्बों का विभाजन किया जा रहा है।

कालिदास के काव्य में भी दृश्य विम्बों की प्रधानता है। मनुष्य और वस्तुओं के सम्बन्ध में कवि का ज्ञान-क्षेत्र जितना विस्तृत है उतने ही विविध उनके दृश्य-विम्ब हैं। उनकी व्यापक सर्वग्राहिणी दृष्टि एवं अनुभवों की विशालता के कारण उनके काव्य में चाक्षुष विम्बों की प्रचुरता है। जगत् की अनेक वस्तुओं, व्यापारों, घटनाओं व स्थलों ने कवि को प्रभावित किया है अतः कवि ने उनके ऐसे पूर्ण

चित्र अ कित किये हैं जो पाठकों के नेत्रों के सम्मुख साकार हो जाते हैं। ये विम्ब प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों रूपों में हैं। अध्याय 3 व 4 में दिये गये विम्बों के स्रोतों से यह स्पष्ट है कि कालिदास ने व्यक्तियों व पदार्थों के सुन्दर दृश्य विम्ब प्रस्तुत किये हैं। ऋतु वर्णन, प्रभात, संध्या व रात्रि के वर्णन, नदी, सागर के वर्णन, पशु-पक्षियों के चित्र दृश्य-विम्बों के उदाहरण हैं। उसी प्रकार मानवीय रूप चित्रण भी मुख्यतया दृश्य-मवेदना को ही परितृप्त करते हैं। अतः इस प्रकार से उन विम्बों का विवेचन किया जायेगा जिनमें वस्तु की अपेक्षा मवेदना की प्रधानता है। कालिदास के इन दृश्य विम्बों में किसी अन्य कवि की मवेदना से कहीं अधिक सूक्ष्म, पूर्ण एव तीव्र सवेदना व्यजित हुई है।

अमूर्त स्थितियों एवं भावों को भूत रूप प्रदान करने में भी कवि की दृश्य-सवेदना विम्बों की मृष्टि करती है। इसी प्रकार मानवीकरण द्वारा भी दृश्य विम्बों की रचना होती है। मुहावरों व लोकोक्तियों की सहायता से भी सफेद दृश्य विम्बों का अंकन होता है।

कालिदास के दृश्य विम्बों की मुख्य विशेषता उनकी पूर्णता है। कवि की प्रवृत्ति अधिकतर सर्वांग-चित्रण की रही है। वे प्रायः वर्ण्य वस्तु के तत्पक्षों का सवेष्टता से अंकन करते हैं जिससे सश्लिष्ट चित्र सामने आता है। किंतु यदा-कदा कलात्मकता की रक्षा हेतु कुछ रेखाओं में रेखांकन कर रंग भरने का काम पाठक पर भी छोड़ देने हैं। महाकाव्यों में प्रायः कवि ने प्रथम प्रकार का चित्रांकन किया है, तथा अन्य खण्ड व दृश्य काव्यों में रेखांकन में कुशलता प्रदर्शित की है। यद्यपि नाटकों में भी सश्लिष्ट चित्रों का अभाव नहीं है और महाकाव्यों में अनेक मधु विम्ब मिलते हैं। 'कुमारसम्भव' का हिमालय वर्णन, समाधिस्थ शिव का वर्णन, 'रघुवश' का सगम वर्णन ऐसे व्यापक चित्र हैं, जो वर्ण्य विषय को पूर्णता के साथ प्रस्तुत करते हैं। 'कुमारसम्भव' के प्रथम सर्ग में पार्वती का रूपचित्र भी नवशिक्ष के सूक्ष्म विम्बों के साथ 'कलोजघप' के रूप में दिया गया है, किन्तु पाँचवें सर्ग में कवि ने तपस्या-रत पार्वती के शारीरिक सौन्दर्य का विम्ब किंचित रेखाओं के सहारे ही खड़ा कर दिया है।² दृश्य विम्बों में एक ही दृश्य की अवसरानुसार कही व्यापक कैनवास पर और कही छोटे प्रेम में प्रस्तुत किया गया है। यथा 'रघुवश' के तेरहवें सर्ग में गंगा यमुना के सगम का चित्र चार श्लोकों में व्यापक चित्रपट पर अंकित है जबकि 'मेघदूत' में मेघ की छाया में मयुक्त गंगा-प्रवाह के लिये प्रयाग में भिन्न स्थान में 'गंगायमुना-सगम की कल्पना' द्वारा एकांगी चित्र ही प्रस्तुत किया है।

मादृश्यमूलक रूपक व उपमा अलंकारों की भाँति दृश्य विम्बों के दो भेद किये जा सकते हैं—

(1) निरवयव विम्ब

(2) तावयव विम्ब

निरवयव विम्ब में केवल एक मुख्य विम्ब ही रहता है उसके पोपक, सहायक अवयवों का रूपायन नहीं होता। इसे निरंग रूपक या निरवयवोपमा के समानार्थ समझना चाहिये। जैसे 'मालतीमाधव' के निम्न श्लोक में -

कुरगीवांगानि स्तिमितयति गीतध्वनिषु यत्
सखी कान्तोदन श्रुतमपि पुनः प्रश्नयति यत् ।
अनिद्रं यच्चान्तः स्वपिति तदहो वेदम्यभिनवा
प्रवृत्तीऽस्याः सेवतु हृदि मनसिजः प्रेमलतिकाम् ॥

यहाँ मालती की किशोरावस्था का वर्णन करते हुए एक कवि कहते हैं - यह बाला गीत की ध्वनि सुनते ही कुरंगी भाति अपने अंगों को निश्चल बना लेती है। पहले सुने हुए भी अपने प्रियतम के हाल चाल बार बार अपनी सहेली से पूछती रहती है। यह बिना निद्रा के ही सोती रहा करती है। इससे पता चलता है कि निश्चय ही कामदेव ने उसके हृदय में प्रेमलता का मिचन प्रारंभ कर दिया है। इस श्लोक में प्रेम पर लता भाव का आरोप सावर्म्यादि के अभाव में केवल निरवयव विम्ब है। वास्तव में ये विम्ब केवल अप्रस्तुत भाव बनकर रह जाते हैं अथवा कह सकते हैं कि विम्ब बनते बनते खण्डित हो जाता है और अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न नहीं हो पाता। कालिदास के काव्य में इस प्रकार के विम्बों का अभाव है। उनके अप्रस्तुत विम्ब एकदेशविवर्ति तो हैं, जहाँ वे कुछ आरोप शब्द द्वारा करते हैं और शेष अर्थबल से स्वतः आक्षिप्त हो जाता है, किन्तु निरवयव नहीं है।

जहाँ सांगरूपक व सावयवोपमा की भाँति मुख्य विम्ब के अवयवों के लिये सहायक विम्ब आकर उनका पोषण करते हैं वे सावयव विम्ब कहे जा सकते हैं। कालिदास के विम्ब सावयव है। वास्तव में जब तक उपात्त वस्तु के अंगों का उल्लेख न किया जाये, मही चित्र बनता ही नहीं है। कालिदास की सादृश्य-योजना इसीलिये विम्बात्मक हो सकी क्योंकि उन्होंने वस्तुओं को संश्लिष्ट रूप में प्रस्तुत किया है। वर्षा ऋतु में राजा का रूप, ³ शरद्वृत्तु में नववयू का रूप ⁴ हम ऋतु विम्बों में देख चुके हैं। कालिदास के विम्ब प्रायः सावयव ही होते हैं।

कुछ आलोचकों ने इन्हें खण्डित विम्ब और संश्लिष्ट विम्ब की संज्ञा दी है। ⁵ अन्य ने सरल विम्ब और जटिल विम्ब कहा है। ⁶ प्रबन्ध लेखिका की दृष्टि में निरवयव विम्ब का विशेष महत्त्व नहीं क्योंकि संश्लिष्ट व सावयव होना विम्ब का आवश्यक गुण है।

3. ऋतुसंहार 2/1

4. वही 3/1

5. 'तुलसीनामं विम्ब योजना' डा. मुणीला शर्मा,

6. 'लोकायतन का सर्वांगीण अध्ययन' जोध प्रबंध

गति की दृष्टि से दृश्यबिम्बों को पुन दो भागों में रखकर परखा जा सकता है -

(1) स्थिर बिम्ब

(2) गतिर बिम्ब

(1) स्थिर बिम्ब—कालिदास के बिम्बों में स्थिरता व गतिशीलता दोनों ही सफलता के साथ चित्रित हुई हैं। पर्वत, भूमि, नगर, भवन आदि के चित्र स्थिर रूप में चित्रित हुए हैं। आलम्बन विभावों का रूप चित्रण व उनकी विभिन्न मुद्राओं के चित्र स्थिर बिम्ब कहे जा सकते हैं। समाधिरत शिव का बिम्ब या वर्षाश्रितु में तप करती पार्वती का 'स्थितान्तरा पद्मसु' आदि बिम्ब स्थिर बिम्ब के उदाहरण हैं। नृत्य के बाद कमर पर हाथ रखकर खड़ी मानविका का चित्र एव धनुष की कोटि पर हाथ टेक कर खड़े भ्रज का मुद्राकन स्थिर बिम्ब है। रूप चित्रण के प्रसंग में चतुर्थ अध्याय में इनका बिम्बात्मक सौंदर्य परखा जा चुका है।

गतिहीन व एकाएक निश्चयन हुई अवस्था को कवि ने चित्रनिहित अवस्था से बिम्बायित किया है, जो बड़ा सायक बन पड़ा है। यथा—

'अभि'—'ग्रहो रागप्रदचित्तवृत्तिरालिखित इव सचती रग'।

'विक्रमो'—'एष आलेख्यवानर इव किमपि तूष्णीभूत आर्यमा-
णवकस्तिष्ठति ।

रघु -वामेतरस्तस्य कर प्रहृतुं नखप्रभाभूषितककपथे ।

मत्तागुलि मायकपुण एव चित्रापितरम्भ इवावतस्ये॥ (2 31)

कुमार -अमी च कथमादित्या प्रनापक्षतिशीतला ।

चित्रव्यस्ता इव गता ॥ प्रकामागो कनीयताम् (2 24)

बु - निष्कम्पवृक्ष निमृतद्विरेव भूकाण्डज शातभृगप्रचारम् ।

तच्छासनात्काननमेव सर्वं चित्रापितरम्भ इवावतस्ये ॥ (3 42)

प्रथम उद्धरण में, मनोहर सगीत सुनकर स्तब्ध हुई चित्तवृत्ति वाले नाट्य-शाला के सामाजिकों के लिये कल्पना की गई है कि जैसे चित्र में स्थिर रगशाला हो। चित्र में गति, हलचल नहीं होती। अतः इस बिम्ब से सामाजिकों की प्रवृत्ति भली-भांति स्पष्ट हुई है। दूसरे उद्धरण में शांत भाव से बैठे विदूषक के लिये 'आलेख्य-वानर' का बिम्ब बड़ा हास्यजनक एव ममुचित है। 'आलेख्य' से गतिहीनता एव 'वानर' से विदूषक की कल्पना व्यक्त है। तीसरे उद्धरण में राजा दिनीप की किर्तव्यमूढता को सुंदर बिम्ब में रूपायित किया है। राजा गाय पर आक्रमण करने वाले सिंह पर शरप्रहार करना चाहते हैं किन्तु सिंह के लक्ष्योत्तर होने के कारण उनका दायी हाथ तरकस में ही लगा रह जाता है। बाण का पक्ष राजा के नाकून्यों की प्रथा से चमक रहा है। भानो चित्रकार ने उनका चित्र ही बाण

निकालते हुए खींचने का उद्योग किया है। राजा जितनी त्वरा से उद्योग में लगा था उतना ही निष्क्रिय अपने को पाता है। राजा की विवश निष्क्रियता को कवि ने नितान्त साधापरा शब्दों में मूर्त कर दिया है।

‘कुमारमम्भव’ के उद्धरण में तारकासुर से पीडित, अतएव तेज के विनाश से शीतल हुए आदित्य चित्रन्यस्त बताये गए हैं। ‘चित्रलिखित सूर्य’ से सूर्य की निस्तेजता सर्वथा स्पष्ट एवं सार्थक हुई है क्योंकि सूर्य के चित्र आँखों को चकाचीव नहीं कर सकते। अन्य उदाहरण में, अमय में प्रादुर्भूत हुए वसन्त से विचलित चराचर को शिव के प्रमुख गण नन्दी के डगारे पर अवसन्न बताया गया है। नन्दी मुख पर अगुली रखकर जब गणों को मावधान करता है तो उसके डगारे से वृक्ष निष्कम्प हो जाते हैं, भीरे मीन साथ लेते हैं, पशु-पक्षी सर्वथा मूक व निश्चल हो जाते हैं। चारों ओर ऐसी चुप्पी छा जाती है जैसे समूचा वन चित्र में छाप दिया गया हो, वास्तविक न हो। सर्वथा गतिशून्यता के लिए कवि को यह विम्ब इतना पसन्द आया है कि उन्होंने इसकी बार-बार आवृत्ति की है। इससे कवि का चित्रकला के प्रति प्रेम भी प्रकट होता है। इस प्रकार स्पष्ट है कि कवि के दृश्य विम्बों में स्थिरता की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है।

(2) गत्वर विम्ब—कालिदास ने गतिशीलता व परिवर्तन आदि को भी वही सूक्ष्मता व सटीकता के साथ प्रतिविम्बित किया है। अनेक क्रियाओं से निर्मित गत्वर विम्बों का अकन कवि अत्यन्त सफलता से करते हैं जिससे गतिशील फिल्म का सा आनन्द आता है। सूर्योदय व सूर्यास्त के चित्रों में, गतिशील पदार्थों व व्यक्तियों के क्रिया-कलापों में गति के सुन्दर विम्ब मिलते हैं। कालिदास ने तेज गति व धीमी गति दोनों को कलात्मकता से विम्बायित किया है। उर्वशी होश आने पर धीरे-धीरे अपने आयतन में खोलती है। इस धीमी विकास क्रिया को कवि ने प्रत्युप काल में धीरे-धीरे खलती हुई कमल की पंखुड़ियों से दर्शित किया है—

‘तदेतदुन्मीलय चक्षुरायत

महोत्पलं प्रत्युपसीव पद्मिनी ।’

(वि. 1.5)

इसी प्रकार उर्वशी की सूक्ष्मी को त्यागने की अत्यन्त सूक्ष्म गति को भी, चन्द्रोदय काल में धीरे-धीरे अन्धकार से छूटती हुई रात्रि, धूँ के नष्ट होने में क्रमशः चमकती हुई अग्नि, धीरे-धीरे गंदलेपन को त्यागती हुई गंगा की धारा की सूक्ष्म गति ने विम्बित किया है।⁷

कवि ने गत्वर विम्बों में तेज गति के वास्तविक चित्र दिये हैं। वेग में दौड़ते गधे व घोड़ों का बड़ा सूक्ष्म और सचित्र वर्णन हुआ है। ‘शाकुन्तलम्’ में भागने हुए हर्गिण और घोड़ों के स्वाभाविक विम्ब हैं जिनका उल्लेख किया जा चुका है।

वेग से दौड़ते रथ में बैठे राजा को प्रकृति के दृश्यों की जो अनुभूति होती है उसका यथार्थ चित्र कवि इस प्रकार देते हैं—

यदालोके मूढम व्रजति महसा तद्विपुनता
यदर्धं विच्छिन्न भवति कृतमघानमिव तत् ।

प्रकृत्या यद्वज्र सदपि समरस नयनयो-

न मे दूरे विचित्रलणमपि न पाण्ड्वं रथजवान् ॥ (19)

जो वस्तु प्रथम आलोक में मूढम दिखाई देती है भवानक पास पहुँचने से वस्तु अपने विशाल आकार को प्रकट कर देती है । जो वृक्ष आदि परस्पर पृथग्भाव से स्थित हैं—प्रत्यन्त तेजी से पार होने के कारण वे वृक्ष एक दूसरे से जुड़े-म जान पड़ते हैं । जो वस्तु स्वभाव में बक्र है, जल्दी में उसकी बक्र रेखायें दिखाई न देने से, नेत्रों को सीधी-सी दिखाई देती है । न तो कोई वस्तु पास है न दूर । जो वस्तु कहें कि दूर है वह उसी क्षण में निकट आ जाती है और जिस वस्तु का निकट दखने हैं वह तुरन्त बहुत दूर छूटती जाती है । तेज रत्नगाड़ी आदि से यात्रा करने पर इस प्रकार का दृश्य सभी ने प्रत्यक्ष किया होगा । कानिदाम ने उसी यथार्थता को कलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है । प्रथम तीन चरणों में तीन बिम्ब हैं जो विरोध पर आश्रित हैं । रथ के वेग से उत्पन्न सभ्रम को चौथी पंक्ति में सुन्दरता से अभिव्यक्त किया है । यह एक सुन्दर गत्वर बिम्ब है ।

‘विक्रमोवशीयम्’ में भी पुनरुवा के रथ के तीव्र वेग का अत्यन्त सच्चित्र वर्णन हुआ है—

अग्रे याति रथस्य रेणुभद्वो चूणमिवन्तो घना-

श्चक्रभ्रातिररान्तरेषु विनोत्यन्यामिवारवलीम् ।

चिप्रारम्भविनिश्चल हरिशिरम्यायामयच्चामर

यमध्य समवस्थितो ध्वजपट प्राग्न जवेगानिलात् ॥ (वि 14)

आकाश में बादलों के बीच तेजी से रथ दौड़ रहा है । बीच में आने वाले बादल चूर-चूर होकर उड़ रहे हैं । पहियों के तेजी से घूमने के कारण लगता है मानो पहियों के अरों के बीच में बहुत से अरे बनते जा रहे हों । घोड़ों के मिर के चकर चित्रलिखित की भाँति निश्चल हैं । ध्वजा का वस्त्र झण्डे से छोर की ओर सीधा तन गया है ।

इस चित्र में भी मन्चाई है किन्तु यह आकाश में दौड़ने की अनुभूति है जो सबके द्वारा प्रत्यक्षानुभूत नहीं, इसलिए पहला बिम्ब अधिक सुन्दर लगता है । आकाश से तेजी से उतरते हुए पृथ्वी का दृश्य अत्यन्त दिखाया जा चुका है ।¹⁸ तेजी से नीचे की ओर गिरते ध्यति को पृथ्वी अपनी ओर आती दिखाई देती है । गति के

लिए यह सुन्दर विम्ब है। हवाई यात्रा करने वालों के लिए यह दृश्य स्वानुभूत है।
अज के युद्ध-प्रसंग में तेजी और फुर्ती का सुन्दर विम्बाकन हुआ है—

स दक्षिणं तूणमुखेन वाम व्यापारयन् हस्तमलध्यताजं ।

आकर्णकृष्ठा मकुदम्य योद्धुर्भौर्वीव वाग्गान् मुपुवे रिपुधनान् ॥

(रघु. 7.57)

अज तेजी से बाण चलाने है। अपनी तेजी में कि देखने वालों को पता ही नहीं चलता कि कब उन्होंने दाँये हाथ में तरकस में बाण निकाला और कब धनुष पर रखकर बाँये हाथ में छोड़ा। ऐसा लगता था कि कानों तक गिँची हुई धनुष की डोरी में लगातार न्यतः बाण निकलते जा रहे हों। यहाँ अज की फुर्ती को सुन्दर कल्पना ने विम्बायित किया है। कालिदास अपनी कल्पना में सुन्दर भ्रम पैदा कर देते हैं जो वर्ण्य विषय को चक्षुगम्य कर देता है।

कवि की गत्वर विम्बों के प्रति विशेष रुचि है। अतः वह स्थिर वस्तुओं की भी गतिशील रूप में कल्पना कर सुन्दर विम्ब-योजना करते हैं। 'जगमराजवानी' 'जंगमकल्पवृक्ष', 'जगमचिनाग्नि' 'मचारिणी पल्लविनी लता.' 'मचारिणी दीप-जिह्वा.' 'गिरिखि गतिमान्.' आदि कल्पनाये इसकी प्रमाण है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि कालिदास ने दृश्य विम्बों में गति की सूक्ष्म व यथार्थ अभिव्यक्ति की है।

कालिदास के दृश्य-विम्बों में रंग अथवा वर्ण-संवेदना भी विवेचनीय है। कालिदास रंगों के प्रति अत्यन्त संवेदनशील है। उनके काव्य विम्बों में श्वेत, पाण्डु, पीत, पाटल, वल्गु, रक्त, नील, हस्ति, कृष्ण आदि अनेक रंगों का प्रयोग हुआ है। विरोधी रंगों की सह-योजना (Colour-contrast) ने भी उन्होंने अपने दृश्यों को सजाया है। श्वेत-श्याम, नील-पीत, रक्त-कपिज आदि विरोधी रंगों के प्रयोग में वे निद्वन्द्व हैं। मानव-मुख पर लज्जा, आशा, निराशा, क्रोध, पीटा व आनन्द आदि विभिन्न भावों के अनुसार आने-जाने रंगों का भी सूक्ष्म ज्ञान कवि को है। प्रकृति की रंग-विरंगी छटा का उल्लेख 'ऋतुमहार' में विशेष रूप में प्राप्त है। अब हम विभिन्न रंगों की योजना को उदाहरणों में स्पष्ट करने का प्रयत्न करेंगे।

श्वेत—श्वेत रंग के लिए कवि ने श्वेत, बबल व गौर आदि पदार्थों का प्रयोग किया है। गौर का प्रयोग अविकता से किया जाता है जिनमें उज्ज्वलता का भाव निहित है। कवि ने श्वेत वर्ण को चन्द्र, चार्द्रिका, कैलाम, हिन, कुन्द, कमल रजत, मुक्ता, शम्भ, नृगाल, दुग्ध व राजहंस आदि पदार्थों से दृश्य किया है। कवि-दृष्टि के अनुसार हाम व यम को भी श्वेत माना है। उदाहरण—

(1) कैलाम गौरं कृपमाण्डोः' (रघु. 2.35)

(2) 'तृपार्याणां पितृहारजेश्वराः' (ऋतु. 1.6)

(3) 'योनं कचिद्रजतजं नृगालगौरैः पयोदैः' (ऋतु. 3.4)

(4) 'युष्म यशो मूर्तं इव' (दुग्ध के लिए) (रघु 2 69)

(5) 'हृष्येणोषु तारासु कुमुदसु च वारिषु ।
विभूतमस्तदीयानां पथस्ता यशमामिव ।।' (रघु 4 19)

(6) 'राशोभूत प्रतिदिनमिव श्र्यम्बकस्यादृष्टान् ।'
(पू मे 61)

कवि ने स्वर्णिम उज्ज्वलता के लिए भी गौर शब्द का प्रयोग किया है ।
यथा दावाग्नि के लिए—

'स्फुरति वनकगौर कोटरेषु द्रुमाणाम् ।' (ऋ 1 26)

एव उत्तरीय वस्त्रों के लिए 'कु कुमरागगौरै' ऋ 6 5 । कु कुम वर्ण एकदम श्वेत नहीं होता, धूसरित सा होता है । गौर का यह भेद वनक व कु कुम से भलिभाति दृश्य हो जाता है ।

पाण्डु—पीलापन लिये हुए गोरे रंग के लिए कवि ने पाण्डु शब्द का प्रयोग किया है । लज्जा, शकान, विरह व पीडा आदि से शरीर की छवि पीली पड़ जाती है । ग्रीष्म ऋतु में रात भर कामिनियों के घनाधृत वदन निहारता चन्द्रमा अन्त में पीला पड़ जाता है—'निशाक्षये याति ह्रियेव पाण्डुताम्' ।⁹ ह्रन्त में स्त्रियों का मुख रतिश्रम से पाण्डुता को प्राप्त कर लेता है—'रतिश्रमयामविपाण्डुवक्त्रा' ।¹⁰ इसी प्रकार 'तनूनि पाण्डूनि मदालसानि' ।¹¹ विरहिणी कामिनी का शरीर जो पीला पड़ गया है, उसे कवि पकी हुई प्रियगु लता से दृश्य करते हैं—

'प्रिये ! प्रियगु प्रियविप्रयुक्ता विपाण्डुता याति विलासिनीव' ।¹²

अन्तर्गन्ती मुदक्षिणा का मुख 'लोघ्रपाण्डु' दिखाई देता है । राजा दशरथ की रानियाँ गर्भवस्था में पीली पड़ जाती हैं । उनके रंग को कवि ने पकी हुई धान की बालियों से नयनगोचर कराया है—

सममापन्नमत्वास्ता रेजुरापाण्डुरतिवध ।

अन्तर्गतफलारम्भा सस्यागामिध सम्पद ॥ (रघु 10 59)

यहाँ सस्य-सम्पत्ति के चिन्म से रंग के साथ साथ रानियों की भविष्य में पुत्र रूप फल की उत्पन्न करने वाला भी सूचित किया गया है । मेघ वस्त्र पहने ऋषि, कवि को 'पाण्डुपत्र' से प्रतीत होते हैं ।¹³ पाण्डु से मिलना-जुलना कपिश वर्ण है जिसे कवि ने उलती हुई घूलि, ढलती हुई घूप व टिड्डी दल में देखा है—

'विरतम-ध्याकपिश रज' (रघु 13 64)

तथा 'गुणवृद्धतस्तथा हि रेणु ,

पतति परिणतारुप्रकाश , शलभहमूह इव' (अभि 1 30)

9 ऋतु 1/9

10 वही 4/6

11. वही 6/10

रक्तवर्ण—लाल रंग की विभिन्न शेड्स का कवि ने सूक्ष्म अभिव्यंजन किया है। पाटल, ताम्र, कुमुभी, रक्त आदि अनेक शब्दों से लाल रंग के 'शेड्स' दिये हैं। हल्का गुलाबी रंग पाटल है—'स्त्रीनखराटन कुरवक्रम्'।¹⁴ जागरण से लाल हुए नेत्र प्रतान्त व विपाटल हैं—'रात्रि-प्रजागरविपाटननेत्रादमा'।¹⁵ तत्रवर्ण पल्लव, पतंग-प्रभा व नन्दिनी गाय में मिलता-जुलता ना है—'पल्लवरागताम्रा प्रभा पतंगस्य मुनेऽच धेनुः'।¹⁶ कुमुभी 'शेड' स्त्रियो के दूकूनों में देखा है—'कुमुम्भरागारुणितैर्दुकूनैः'।¹⁷ वसन्त ऋतु में खिले किशुको की रक्तिमा के लिए तोते की चोंच का विम्ब लाया गया है—'किशुकैः शुक्रमुखच्छविभिः'।¹⁸ एवं जलती हुई लपटों जैसे, लाल किशुक-पुष्पों से ढंकी पृथ्वी में 'रक्तांशुका नववधू' की कल्पना रंग-नाट्य पर आधारित है। अस्त होते सूर्य के प्रकाश की लाल लकीर वर्णसाम्य से रक्तरजित तलवार है।

श्याम—गहरे काले रंग को रूपायित करने के लिए कवि ने पिसा हुआ काजल चना है शरद् ऋतु व शीष्म ऋतु के स्वच्छ आकाश को रात्रि के समय—'भिन्नांजनसम नभः' व 'भिन्नाजनप्रचयकान्तिनभः'।¹⁹ कहा है। वर्षा ऋतु में मघ कभी बहुत अधिक काले, कभी नीले और कभी हल्के भूरे से दिखाई देते हैं। इन रंगों को विभिन्न उपमानों से कवि ने नयनगोचर कराया है—

नितान्तनीलोत्पलपत्रकान्तिभिः कूचितप्रभिन्नांजनराशिपन्निभैः ।

ववचित्सगर्भप्रमदाम्बुतनप्रभैः समाचितं व्योम धनैः समन्तान् ॥

(ऋ. 2.2)

हरीतिमा को लिये हुए श्याम वन का चित्र रघुवज में दिलीप के गोचारण प्रसंग में मिलता है जहाँ कीचड़ में निकलते वराहों में, आवास वृक्ष की ओर उन्मुक्त मोरों में, घास पर बैठे मृगों में सन्ध्याकाल में वन 'सावला' सा हो रहा है।²⁰ काले की सबसे अधिक हल्की शेड 'गिण कलर' है—भस्म का रंग, जो कपोत के समान कर्बुर दिखाई देता है—'भस्मकपोतकर्बुरम्'।²¹

12. ऋतु. 4/11

13. अभि. 5/13

14. वि पृ. 29

15. ऋतु. 4/15

16. रघु. 2/15

17. ऋतु. 6/5

18. वही 6/21-22

19. ऋ. 1/11 व 3/5

20. रघु. 2/17

21. कु. 4/27

विराधी रंगों के मेल से कवि ने अत्यन्त सुन्दर वर्ण-योजना की है। 'श्वेत-श्याम' चित्रों को कवि विशेष प्रेम से रंगते दिखाई देते हैं। 'रघुवश' में यमुना की काली तरंगों से मिले श्वेत गंगा-प्रवाह का सुन्दर चित्र देने के लिए कवि विभिन्न विम्ब सजोते हैं—

'कही तो यह घारा इन्द्रनील भणियो से गुँथी श्वेत मोतियों की माला और कही नीले व श्वेत कमलों की मिली हुई माला-सी लगती है। कही नीले हमों से मिले श्वेत हमों की पंक्ति के समान और कही श्वेत-चन्दन और काने अगर से बनाई अरुपना सी लगती है। कहीं वृक्ष के नीचे पत्तों की छाया से युक्त चादनी सी और कही शरद् ऋतु को उस धवल मेघमाला से जिसके बीच-बीच में से नीलाम्बर भाँक रहा हो। कही मरुम पुते शिवजी के शरीर पर लिपटे हुए काले सपों जैसी जान पड़ती है।²²

यहाँ श्वेत-श्याम' प्रवाह के लिये जो विम्ब लाये गये हैं यद्यपि वे परस्पर असम्बद्ध हैं किन्तु कवि के अपने कल्पना-भूय में पिरोए हुए एक हो गये हैं।²³

इसी प्रकार प्रसव में दुबल गौरागी कौशल्या के पलंग पर स्थित नहे भाँवले राम के रंग-वैषम्य को भी सुन्दर विम्ब से प्रकट किया गया है—मानो शरत्कृशा श्वेत गंगा के तट पर किसी ने नीला कमल चढ़ाया हो।²⁴ 'मेघदूत' में मेघ का रंग श्यामल है अतः उसके योग में विराधी रंगों के अनेक सुन्दर वर्ण-विम्ब कवि ने प्रस्तुत किये हैं। यथा—तुषार गौर हिमालय पर स्थित मेघ श्वेत नादी बँल के सींगों पर उखाड़ी गई कीचड़ जैसा लगता है।²⁵ चम्बल-प्रवाह में भूके मेघ की शोभा सगम की भाँति मुक्ता माला से विम्बित की गई है जिसके बीच में

22 रघु 13/54 से 57

23 "Compare—"It won't do if we admire or criticize black and white presented here as separate disconnected pictures. The merging waters have called forth from the poet the images of a pearly necklace, a lotus chaplet, a flight of birds, ornamental leaves, moonlight & shade, the clouds and Lord Shiva himself. The Sabaridaya will see the thread of imagination that knits them all, and feel the whole truth in a moment of beauty."

K Krishnamurti के 'ऋतम्' Vol I July, 1969 में प्रकाशित लेख 'Kalidasa and Nature' P 142 से

24 रघु 10/69

25 पू मेघ 55

बड़ा-सा इन्द्रनील जड़ दिया गया हो।²⁶ मेघ से युक्त गंगा तो स्वयं यमुना से संयुक्त संगम है।²⁷ कैलास पर्वत कटे हुए हाथी दांत की भांति अत्यन्त गौर है, उपर मेघ चिकने पिसे हुए काजल के गहरे काले रंग वाला है, दो सर्वथा विपरीत रंगों की जोभा कवि के अनुसार निश्चल नेत्रों से देखने योग्य होगी। मानो, भगवान बलराम ने कन्ये पर 'मेघक' वर्ण (रेशमी गहरा नीला) दुपट्टा डाल रखा हो।²⁸ इस प्रकार स्पष्ट है कि कवि को श्वेत-श्याम रंग योजना के प्रति विशेष मोह है।

कालिदास ने पीत-कृष्ण वर्णों के विरोध से भी सुन्दर प्रेक्षणीय भाव-चित्र उभारा है—

'छन्नोपान्तः परिणतफलद्योतिभिः काननाभ्रैः' आदि पूर्वोद्धृत श्लोक में मेघ के रंग के लिये पहले एक खण्ड विम्ब है 'स्निग्धवेणीसवर्णं' चिकनी काली चाँटी के रंगवाला और पूरे श्लोक में एक संश्लिष्ट विम्ब मेघ को पर्वत की पृष्ठभूमि में प्रस्तुत करता है। परिपक्व फलों वाले आम्र वृक्षों से आच्छादित आम्रकूट पर्वत शिखर पर स्निग्ध वेणी के समान कृष्णकान्त मेघ का सौन्दर्य विरोधी रंगों के नियोजन से उत्कर्षावायक होकर आगे आने वाले मांसल चित्र की समृद्धपीठिका भी उपस्थित करता है। मध्य भाग श्याम एवं श्रेष्ठ भाग पाण्डु वर्ण वाले पृथ्वी के स्तन का यह मांसल सौन्दर्य विरोधी रंगों के स्पर्श से ही इतना मुखर हो उठा है। द्रष्टव्य यह है कि अनुभूत प्राकृतिक व्यापार की पीठिका पर आधारित यह विराट् अप्रस्तुत, मात्र चमत्कार-प्रदर्शन के लिये नहीं लाया गया है। इसमें तो जैसे वैषम्यमूलक वर्ण-योजना में उभरती हुई पृथ्वी का सम्पूर्ण सौन्दर्य ही प्रति-विम्बित हो रहा है।

अनेक रंगों की समवेत-योजना भी कवि ने विम्बों में प्रस्तुत की है। यथा विखरे हुए वैदूर्य जैसे तृणांकुरों से युक्त, ऊपर उठे हुए कन्दली-दलों से भरी, वीर-वह्दियों से छाई हुई घरती को उस नायिका के समान बताया गया है, जिसने श्वेत के अलावा सभी रंगों के रत्नाभूषण पहन रखे हों।²⁹ स्पष्ट है कि कवि की रंग-संवेदना अति सूक्ष्म है।

कालिदास ने भावों के अनुसार चेहरे पर बनते विगड़ते रंगों को भी पकड़ने का प्रयास किया है। किन्तु आंग्लकवि जेक्सपीयर जैसी पटुता, वे इस क्षेत्र में, प्रदर्शित नहीं कर सके हैं। यथा—बुरा समाचार सुनकर भयभीत हुई, जेक्सपीयर की नारी-पात्र 'लुक्रेस' के मुख का रंग, पहले श्वेत चादर पर रखे गुलाबों की

26. वही 49

27. वही 54

28. प्र.मे. 18

29. ऋ. 2/5

भाँति एकाएक लाल हो जाता है और फिर ढर के मारे एकदम सफ़ेद, मानो उस श्वेत चादर से गुलाब हटा लिये गये हो—

“O, how her fear did make her colour rise!

First red as roses that on lawn we lay

Then white as lawn, the roses took away”³⁰

कालिदास ने प्रतिद्वन्द्वी राजाओं के परास्त होने पर, विवशता से मुक्त होने हुए, इन्दुमती व मुख को, दर्पण की भाँति स्वच्छ होने हुए चित्रित किया है। किन्तु निश्चित रूप से श्रेष्ठीयतर इस क्षेत्र में कालिदास से आगे हैं।

दृश्य-बिम्बों में कालिदास ने प्रकाश व अन्धकार से भी बिम्ब बनाए हैं। ‘सचारिणी दीपशिखा’ वाले पद्य में राजाओं की आशा व निराशा को प्रकाश व अन्धकार से ही नेत्रगम्य किया गया है। भ्रज के युद्ध-प्रसंग में, घूलि में प्रवाहित रक्त अन्धकार में फैलती प्रातः की लालिमा से बिम्बित किया गया है।³¹

दृश्य बिम्बों के विषय में एक बात और उल्लेखनीय है। आधुनिक कवि भक्षरो व विराम चिह्नों से भी उपमान व बिम्बों का काम लेने लगे हैं। जैसे— वह गरीब ठंड से सिकुड़ कर ऐसे बँटा है जैसे बरंगमाला का ‘छ’। मनुष्य की ठंडक से बचने के लिये घुटनों को छाती में धसाकर बैठने की मुद्रा में ‘छ’ लग सकता है। हिन्दी कवि डा. रामकुमार वर्मा के महाकाव्य ‘एकलव्य’ में इस प्रकार की योजना मिलती है। यथा—

‘गुरु सवेत से वे सब समवेत हुए

लौटे जैसे चक्र पूर्ण है बिन्दु पर।’

द्रोणाचार्य के मकेत से योद्धा चन्द्रबिन्दु की भाँति समवेत हो गये। बिन्दु हैं गुम्बर, एव चन्द्र का आकार है खड़े हुए योद्धाओं का। चन्द्रबिन्दु की आकृति से उस समय की स्थिति सर्वथा दृश्य है। इसी प्रकार ‘दो योद्धाओं के मध्य खड़े द्रोणाचार्य की स्थिति दो भक्षरो के बीच विसर्ग () चिह्न की-भी बताई गई है। भाव यह है कि वे दोनों गुल्फमगुल्फा नहीं हो सके, पृथक् रहे।

‘आकर खड़े हुए वे दोनों ही के मध्य

ज्यों दो भक्षरो के बीच चिह्न हो विसर्ग का।’

30 उद्धृत—‘Shakespeare’s Imagery and what it tells us’ by Miss C Spurgeon—p, 257

31 रघु 7/42

यह चित्र भी अत्यन्त स्पष्ट है।³²

इस प्रकार के अधर-विम्ब निस्संदेह कालिदास के काव्य में प्राप्त नहीं होते। किन्तु लेखिका के मत में यह विम्ब-विधान की श्रेष्ठ कोटि नहीं है। क्योंकि उपर्युक्त किस्म के उपमान बौद्धिकता से प्रेरित होते हैं। वे उपयुक्त चित्र तो अवश्य खड़ा कर देते हैं किन्तु भाव-सम्पत्ति के अभाव में नीरस बने रहते हैं।

अतः स्पष्ट है कि कालिदास के दृश्य-विम्ब उनकी सूक्ष्म 'पर्यवेक्षण शक्ति' सङ्ग्लिष्टता की प्रवृत्ति, व्यापक दृष्टि और सहृदयता के प्रकाशक है। उनमें गति का सूक्ष्म चित्रण एवं सुन्दर मुद्राएँ अंकित हैं। उनकी रंग-संवेदना असाधारण है। संक्षेप में वे उनकी अरूप अनुभूतियों को मूर्त करने में सर्वथा सक्षम हैं।

स्पर्श-विम्ब—कालिदास के विम्बों में प्रभाव की दृष्टि से चाक्षुष के बाद स्पर्श संवेदना को लिया जा सकता है। स्पर्श-विम्बों में शीतलता व उष्णता, कोमलता व कठोरता, मृणालता व रुक्षता आदि का विशेष महत्त्व है। पैनापन, चुभन, गुस्ता व लघुता की अनुभूतियाँ भी स्पर्श से सम्बन्धित होती हैं। शृंगार चित्रों में भी स्पर्श मंदवेना की विशेष सभावना रहती है। कालिदास की स्पर्श-संवेदना अत्यन्त व्यापक है। उन्होंने उपर्युक्त विविध अनुभूतियों को विम्बों में अभिव्यक्त किया है।

शीतलता के माय कवि के मन में एक मुखद व शांतिप्रद अनुभूति जुड़ी हुई है। गथा—'आनन्दशीतामिव वाष्पवृष्टिम्'³³ में एवं आनन्दजः शोकजमश्रुवाप्सस्तयोरणीतं जिगिरो विभेद'³⁴ में आनन्द से निकले अश्रुओं को स्पर्श भी शीतल बताया गया है।

शीतलता में नेत्रों के आनन्द की अभिव्यक्ति लोक में 'अहा आँखों में ठंडक पड़ गई' आदि वाक्यों से प्रकट की जाती है। शकुन्तला को इसीलिये 'शारदी ज्योत्स्ना' कहा है—

'क ददानी शरीरनिर्वापयित्रीं शारदी ज्योत्स्नां पटान्तेन वारयति'।

32. देखें 'आधुनिक हिन्दी कविता में चित्र विधान' पृष्ठ 263-65

ले. रामयतनसिंह भ्रमर

अंग्रेजी आलोचना के आकृति विम्ब (Shape imagery) भी मिलते जुलते इसी प्रकार के विम्ब हैं। देखें 'काव्यात्मक विम्ब' प्रो. अखोरी ब्रजनन्दनप्रसाद

33. रघु. 16/44

34. वही 14/3

‘शरीर को ठडक पहुँचाने वाली चदिनी’ का बिम्ब शकुन्तला के सौन्दर्य को स्पृश्य घरातल पर प्रस्तुत करता है। भवभूति में इस प्रकार के स्पर्श बिम्बों के प्रति विशेष अभिरुचि है। उन्होंने—

‘आलिम्पन्नमूलमर्थरिव प्रलेपरतर्वावहिरपि वा शरीरधातून्’।³⁵

व ‘त्वममृतवर्तिनयनयो’ आदि प्रसिद्ध वाक्यों में दृश्य रूप की प्रभावशाली ढंग से स्पृश्य बिम्बों में प्रस्तुत किया है। ‘आलो के लिये अमृतशलाका’ कहने से विशेष आनन्दप्रद ठडक की अनुभूति होती है।

शीतल स्पर्श का विशेष वर्णन जल, छाया एवं वायु के सादृश्य में कवि ने किया है। ग्रीष्म ऋतु में शीतल स्पर्श से जो आनन्दानुभूति होती है उसका उल्लेख कवि ने ‘सुमगमजिलावगाहा’ प्रच्छाद्यसुलभनिद्रा³⁶ आदि बिम्बों में व्यक्त किया है। ‘ऋतुसंहार’ में भी ‘सुखमलिननिषेक’ ‘सैव्यचन्द्राशूहार’ में इसी प्रकार की शीतल अनुभूति है।³⁷ दिलीप के वनभ्रमण में सुखदायी स्पर्शवाली वायु उनकी सेवा करती है। आतपकलात व अनातपत्र व्यक्ति के लिये गिरिनिष्ठरो के तुषार वर्षा से युक्त वायु का स्पर्श विशेष सुखदायक है।³⁸ मेघदूत में भी वायु के वर्णन में स्पर्श सवेदना को जागृत किया गया है। ‘शिशिरावात’ का स्पर्श प्रियतम के स्पर्श की भाँति सुरतग्लानि को दूर करने वाला है।³⁹ तप्त व्यक्ति के लिये शीतल पवन की अनुभूति, विरहतप्त दुष्यन्त के शब्दों में व्यक्त है—

‘अग्नेरनगतपतंरविरलमालिगितु पवन’ (अभि 3 4)

विरहतप्त दुष्यन्त शकुन्तला की अपने प्रति आसक्ति जानकर, अपनी प्रसन्नता शीतलता के स्पर्श के माध्यम से व्यक्त करता है—

‘स्मर एव तापहेतुर्निर्वापयिता स एव मे जात ।

दिवस इवार्धयामस्तापत्ये जीवलोकस्य ॥ (अभि 3 9)

ग्रीष्म में सारे दिन सूर्य के तपने पर वर्षारम्भ विशेष सुखदायी है। इससे लिये कवि ने ‘निर्वापयिता’ शीतलता देने वाला कहा है। इस प्रकार शीतल स्पर्श से कालिदास सुख व आनन्द का अनुभव करते हैं।

प्रति शीत की सवेदना अप्रिय हो सकती है। शिशिर की ठंडी वायु और हिमपात का प्रभाव दुःखदायी होता है। कालिदास ने ‘मेघदूत’ में विरही पक्षिणी को ‘शिशिरमधिता पक्षिनी’ कहकर शीत व दुःखद स्पर्श का अनुभव कराया है।

35 उत्तररामचरित 3/39

36 अभि. 1/3

37 ऋ 1/28

38 रघु 1/38 व 2/13

39 पू में 32

किन्तु सामान्यतः कवि ने जीवन के मुख्यमय पक्ष को ही विषय बनाया है। इसलिये 'ऋतुसंहार' में शिशिर ऋतु में कंपाने वाली वायु का चित्रण प्रासंगिक होने पर भी कवि उससे वचकर वन्द खड़कियों के अन्दर के चित्र ही प्रस्तुत करते हैं जो सुख-दायक हैं। इस प्रकार टिठुरने वाली स्पर्श संवेदना के विम्बों का कालिदास में अभाव है।

उपमा स्पर्श के वर्णन 'ऋतुसंहार' में ग्रीष्म के सन्दर्भ में आए हैं। सूर्य की किरणों से अभितप्त ग्रीष्म गर्म धूल के स्पर्श से जलते हुए—'खेदमयूखैरभितापितो भृशं विदह्यमानः पथि तप्तपांसुभिः', सर्प, मयूर, सिंह, वराह, मेंढक आदि जन्तुओं के चित्र यथार्थ हैं।⁴⁰ ग्रीष्म के सन्दर्भ में निस्संदेह कवि ने प्रकृति के भीषण पक्ष का भी विम्बात्मक वर्णन दिया है।

ईर्ष्या, कष्ट, अपमान आदि को कवि ने दाहक बताया है। कोमल स्वभाव वाली शकुन्तला के लिये दुर्वासा का शाप लता के लिये गर्म जल के समान दाहक स्पर्श वाला है—

'को नामोष्णोदकेन तवमालिकां सिञ्चति'। (अभि. पृ. 288)

विरह में शीतल वस्तुओं का स्पर्श भी दुःखदायी व दाहक लगता है—'विमृजति हिमशमैरग्निमिन्दुर्भयूयैः'⁴¹ और रति को मृत्यु के बाद पति से मिलाने वाली चिता की अग्नि भी विरह की अग्नि के सामने फूलों के समान शीतल व कोमल लगती है, उक्ति द्रष्टव्य है—

'अमुनैव कपायितरतनी सुभगेन प्रियगात्रभस्मना।

नवपल्लवसंस्तरे यथा रचयिष्यामि तनुं विभावसो।' (कु. 4.34)

इस श्लोक में स्पर्शानुभूति को सुन्दर ढंग से गोचर किया गया है। पहली त्वक् संवेदना प्रियतम की रज को शरीर पर मलने की है जिसमें भस्मलेपन में रति को कामदेव के आलिंगन का मुख मिल रहा है। दूसरी संवेदना चिताग्नि व फूलों के स्पर्श की है। विरह के असहनीय शोक के सामने अग्नि का दाहक स्पर्श फूलों की स्पर्श संवेदना प्रदान करता है क्योंकि मृत्यु के बाद वह प्रियतम से परलोक में मिलाने वाला जो है।

विषयीगत भावना में ही विरही यक्ष को बर्फीली पर्वतीय हवाएँ भी आलिंगन के योग्य जान पड़ती हैं—

आलिंग्यन्ते गुणवति मया ते तुषाराद्रिवाताः।

पूर्वं स्पृष्टं यदि किल भवेदंगमेभिस्तवेति ॥

(उ.मे. 47)

40. ऋ. 1/13 से 18

41. अभि. 3/3

हिमालय पर्वत के पर्वतों का आतिगणन यश बड़ी ललक के साथ करता है—
यह सोचकर कि सम्भवतः यह यक्षिणी के शरीर को छूकर आती होगी। यही रति की भाँति यक्ष को हवा से यक्षिणी के स्पर्श की अनुभूति होती है।

हेमन्त ऋतु की किसी सुबह में हल्की धूप की सुहावनी उष्णता का अनुभव भी कालिदास ने प्राप्त किया है—‘मृदुसूयकराभितप्ता’⁴² और नवयौवन की ऊँचा के स्पर्श बिम्ब भी उनके काव्य में मिल जाते हैं।⁴³

शीत व उष्ण दोनों अनुभूतियों को समवेत रूप में भी कवि ने गोचर कराया है। वसन्त के नात्युष्ण व नातिशीत वातावरण में—

छया जन समभिवाद्यति पादपाना नक्त तथेच्छति पुन किरण सुधाशो ।

हर्म्यं प्रयाति शायितु सुखशीतल च कांता च गाढमुपगूहति शीतलत्वात् ॥

(ऋ 6 14)

राजा का कष्ट कर राजघर्म, वृक्ष द्वारा मिर पर उष्ण ताप सहकर दूध रो को छाया की शीतलता देने के बिम्ब से मूर्त किया गया है।⁴⁴

इस प्रकार शीतलता व उष्णता को कवि ने त्वक् सवेद्य बिम्बों के माध्यम से अभिव्यक्त किया है।

कोमलता व कठोरता भी त्वचा के विषय हैं। यद्यपि ये कुछ सीमा तक नेत्रसवेद्य भी हैं किंतु इनका सही परिज्ञान स्पर्श द्वारा ही सम्भव है। कालिदास ने मानव शरीर व उसके विभिन्न अंगों की कोमलता को सवेदित करने के लिये विभिन्न बिम्ब चुने हैं। पुष्प, किसलय, कोपल आदि की आवृत्ति हुई है। शिरीष पुष्प एव मृणाल द्वारा कवि ने कोमल स्पर्श की अनुभूति कराई है। उनके साहित्य से कुछ उदाहरण इस विषय में द्रष्टव्य हैं। भुजामो की कोमलता को उन्होंने लता, विटप एव शिरीषपुष्प की कोमलता से मूर्त किया है—

बाहुलतोपघायिनी’ (कु 5 12)

कोमलविटपानुकारिणीबाहू’ (अभि 1 22)

‘विनम्रशारबाभूजवन्धनानि’ (कु 3 30)

‘शिरीषपुष्पाधिकसौकुमायी बाहू’ (कु 1 41)

चरणों की कोमलता के लिये कमल व किसलय के उपमान चुने गये हैं—

‘नवाम्बुहहकोमलेन चरणेन’ (माल 3 17)

‘किसलयमृदो’ (माल 3 18)

सम्पूर्ण शरीर की कोमलता मृणाल व शरीष पुष्प से सवेद्य की गई है—

42 ऋ 4/15

43 वही 5/9

44 अभि 5/7

बालक सुदर्शन—‘जिरीपपुष्पाधिक सौकुमार्यः’ (रघु. 18:45)

‘मृणालिकापेलवभंगमादिभिः’ (कु. 5:29)

‘मृणालकोमलं गात्रम्’ (वि. 3:13)

शरदऋतु में चन्द्रकिरणों का स्पर्श भी अत्यन्त कोमल अनुभूति प्रदान करता है ।

उपर्युक्त स्पर्श विम्ब कालिदास के युग में अवश्य अनुकूल संवेदना का उद्बोधन करते रहे होंगे किन्तु आज के पाठक के लिये पर्याप्त खट हो गये हैं व उनकी विम्बात्मकता का ह्रास हुआ है । हृदय की कोमलता एक अमूर्त भाव है जो न स्पृश्य है न दृश्य, कवि ने मूर्त उपमान से इस अमूर्त भाव को संवेद्य बनाने का प्रयत्न किया है—

‘आज्ञावन्धः कुमुमसदृशं प्रायशो ह्यगनानाम्’ । (पू.मे. 9)

कठोरता की अभिव्यंजना कालिदास ने वज्र, शिला, अयम् आदि के विम्बों से की है । वक्षस्थल एवं हृदय की कठोरता का प्रायः उल्लेख मिलता है । हिमालय तो स्वभाव से ही प्रस्तर-हृदय है—‘प्रकृत्येव शिलोरस्कः’⁴⁵ ताडका का वक्षस्थल भी शिला की भाँति है—‘शिलाघने ताडकोरसि’⁴⁶ पत्नी पर लगाए गये भीषण कलंक को नुनकर राम का कठोर हृदय वैसे ही फट जाता है जैसे हथाँटे की चोट से तपाया हुआ लोहा फट जाता है—

‘अयोधनेनाय इवाभितप्त वैदेहिबन्धोहृदयं विदग्धे’⁴⁷

बाण की कठोरता को कवि ने वज्र ने संवेद्य किया है⁴⁸ लवणामुर के द्वारा युद्ध में फेंका गया एक पत्थर यमराज की मृष्टि के समान कठोर बताया गया है—

‘प्रजिघाय कृतान्तस्य मुष्टिं पृथगित्र स्थितम्’⁴⁹

कठोरता की अभिव्यक्ति के लिये प्रस्तुत उपमान सर्वथा मौलिक एवं नवीन है ।

चुरदरेपन व कर्कशता की अनुभूति भी कालिदास ने मुन्दर ढंग से अभिव्यक्त की है ।

‘ऐरावतास्फालनकर्कशेन हस्तेन पस्पृशं तदगमिन्द्रः’⁵⁰

45. कु. 6/51

46. रघु. 11/18

47. रघु. 14/33

48. अभि. 3/4

49. रघु. 15/21

50. कु. 3/22

व 'कण्डूयमानेन कट कदाचिद्वयद्विपेनोभयिता त्वगस्य' ।⁵¹
 मूज की बनी करघनी का त्वचा से स्पर्श प्रतिक्षण रोगटे सहे करने वाला होता है । निम्न उदाहरण में इस चुम्बन की विम्बात्मक अभिव्यक्ति हुई है—
 प्रतिक्षण सा कृत्तरोमविक्रिया वनाय भोज्ञी त्रिगुणा बभार याम् ।

अकारि तत्पूर्वनिबद्धया तथा सरागमस्या रक्षणागुणास्पदम् ॥ (कु 5 10)
 कठोरता व कोमलता दोनों त्वक् गुणों की कवि ने एक साथ 'काचनपथ' के विम्ब से स्पष्ट किया है । पार्वती का शरीर प्रकृति से कोमल किंतु सहनशील है ।

अत 'ध्रुव वपु' काचनपथनिमित्त
 मृदु प्रकृत्वा च ससारमेव च ॥ (कु 5 19)

चिकनेपन से सम्बन्धित विम्ब भी कालिदास के काव्य में प्राप्त होते हैं ।
 चिकने मेघ को कवि ने रेशमी व स्निग्ध कहा है—'मेघने वाससीव' व 'स्निग्धवेणी-
 [सवर्णे] ।

सुसुचिसम्पन्न कवि को शरीर की तैलीय चिकनाहट पसन्द नहीं है । विरूपक को भय है कि शकुन्तला वहीं तेल से चिकने मिर वाले किसी वनवासी के हाथ न पड़ जावे—

'मा कस्यापि तपस्विन इ गुदीतैलमिथचिक्कणशीर्षस्य हस्ते पतिष्यति' ।
 शास्त्र के मुख से पुन 'अभ्यक्तमिव स्नात' ⁵² तेल लगाए हुए व्यक्त के प्रति विवृण्णा प्रकट की गई है ।

रति क्षेत्र में स्पर्श चित्रों का बाहुल्य मिलता है । कालिदास के 'ऋतुमहार' में स्पर्शन, मालिगन आदि के अनेक स्थूल चित्र मिलते हैं ।⁵³ उद्दीपन रूप में आए प्रकृति वर्णन में इस प्रकार के वर्णन आते हैं किंतु उनमें सूक्ष्म सवेदनों का अभाव रहता है । पौर्णिमहर्ण के मुखमय स्पर्श का शिव-पार्वती विवाह एव अज इन्दुमती प्रसंग में एक ही प्रकार से वर्णन है ।

'अन्योऽय सस्पर्जनमौलिताक्षी' एव
 'रोमोद्गम' प्रादुरमृदुभाषा स्विन्नागुलि पु गवकेतुरासीतु (कु. 7 66)
 व 'मासींदर कष्टकिमप्रकोष्ठ स्विन्नागुलि सववृते कुमारी' (रघु 7 22)
 पुत्र के वर्णचिह्न को धूने के अनुभव का विम्ब भी 'रघुवश' में प्राप्त है ।
 रघु की धीरता से प्रसन्न हुए राजा दिलीप—

51. रघु 2/37

52. अभि 5/11

53. देखें—क 1/46 व 5/9

‘परामृशन् हर्षजडेन पाणिना तदीयभंग कुलिशवर्णांकितम्’⁵⁴

राम के वन से लौटने पर माताओं के द्वारा भी इसी प्रकार राक्षसों द्वारा कृत घावों के सहलाने का भाव चित्र है।⁵⁵

इस प्रकार कालिदास के स्पर्श विम्बों में विविधता एवं सूक्ष्मता है। प्राधुनिक कवियों में भी स्पर्श चित्रों के प्रति विशिष्ट रुचान हैं। मखमली, रेशमी, हिमानी, मोम सदृश विशेषणों के द्वारा स्पर्श-संवेदना की अभिव्यक्ति मिलती है।

ध्वनि विम्ब

ध्वनि विम्ब अथवा नाद विम्ब वे हैं जिनका ग्रहण कर्णोन्द्रिय के द्वारा किया जाता है। अभिव्यक्ति की सफलता व संप्राणता शब्दों की ध्वनन शक्ति पर पर्याप्त रूप से आधृत है। शब्द एक ओर तो अर्थ की प्रतीति कराके वस्तु अववा भाव का विम्ब मनश्चक्षुओं के सम्मुख जगाते हैं दूसरी ओर ध्वनि से अर्थ को मुखर करके आन्तरिक श्रवणों पर एक ध्वनि चित्र भी उतार देते हैं। कवि गए तीन प्रकार से श्रुति संवेदना की सृष्टि करते हैं। इसका प्रथम रूप ‘अनुप्रास’ अलंकार की योजना है। पाञ्चात्य काव्यशास्त्र का ‘अनासाटापाइया’ इसी का विकसित रूप है। रस व भाव के अनुकूल वर्णों की योजना द्वारा उपयुक्त चित्र खड़ा किया जा सकता है। छान्दस लय को भी इसी के अन्तर्गत रखा जा सकता है। हर छन्द अपना एक अलग ध्वनि विम्ब बनाता है। ध्वनि विम्बों का दूसरा प्रकार वह है जहाँ अनुकरणात्मक एवं अनुरणनात्मक शब्दों के प्रयोग से वातावरण का सम्मूर्तन किया जाता है। प्रकृति-वर्णन में ऐसे ध्वनि-विम्बों का विशिष्ट महत्त्व होता है। तीसरे प्रकार के श्रव्य विम्ब ध्वनि प्रतीकों पर आश्रित होते हैं जैसे—वीणा, मृदंग वंशी, कोकिल आदि की ध्वनि। ‘कोकिलकण्ठी’ ‘हृदयवीणा’ आदि इसी प्रकार के विम्ब हैं।

वर्ण योजना—कालिदास की वर्ण योजना अत्यन्त समृद्ध है। उन्होंने भावों के अनुकूल वर्णों की योजना कर नाद सौन्दर्य की सृष्टि की है। ओज एवं ओव के अवसर पर कठोर वर्णों का तथा माधुर्य वर्णन के अवसर पर कोमल वर्णों का प्रयोग किया है। उदाहरण के लिये वसन्त वर्णन और मदन-दाह प्रसंग लिये जा सकते हैं। नवन भूकोरों से थिरकती हुई लताओं का नर्तकी रूप में वर्णन करते समय अत्यन्त सुकुमार वर्ण-विन्यास का आयोजन किया गया है—

श्रुतिमुखमरस्वनगीतयः कुमुमकोमलदन्तरुचो वभुः ।

उपवनान्तलताः पवनाहृतैः किसलयैः सलयैस्त्रि पाणिभिः ॥

(रघु. 9.35)

54. रघु. 3/68

55. वही 14/4

यहाँ कोमलवान्त पदावली व छान्दस लय मिलकर उपयुक्त वातावरण की सृष्टि में सहायक हुए हैं। 'मदनदाह' का दृश्य कालिदास की भाषा का भोजस्वी रूप प्रस्तुत करता है।

तप परामर्शविवृद्धमयोभ्रू भगदुष्प्रेक्ष्यमुखस्य तस्य ।

स्फुरन्नुदचि सहसा तृतीयादक्ष्ण कृशानु कित निष्पपात ।

क्रोध प्रभो तहर सहदेति यावदिगर खे मग्ना चरति ।

तावत्स घहिनर्भवेनेत्रजमा भस्मावशेष मदन चकार ॥

(कु 71 22)

कैसी कराल कल्पना है और कैसा विकट पदबन्ध है ? प्रथम श्लोक में शब्दों के साथ ही विकराल भ्रूभग का और लपलपाती हुई अग्नि ज्वालाओं का चित्र सा खिच जाता है। उसके बाद देवताओं की 'रको, रको' की ध्वनि भी इतनी ही तीव्र मुनाई देती है, पर अतत कामदेव की राख की ढेरी के समान ही भाषा भी उस ऊर्जस्वी रूप को छोड़कर सामान्य प्रवाह में आ जाती है।⁵⁶

इसी प्रकार विक्रमोर्वशीयम् की निम्न पक्तियों में अनुप्रास का सौन्दर्य दर्शनीय है—

'उत्कण्ठाघटमानपटपटसघटसघटदददददद' (वि 4 55)

'मदकलकोकिलकूजितरवभ्रकारमनोहरे ।' (वि 4 56)

प्रथम पक्ति में महाप्राण वरुणों की भीड़ 'महमहमिक्या' टूटने वाले भ्रमरो की भीड़ को सजीव रूप में प्रस्तुत कर देती है। दूसरे उद्धरण में कोयल की कूज और भ्रकार की मनोहर ध्वनि के साथ मधुर वरुणों की सचनता ने नन्दन वन की मनोहरता को द्विगुणित कर दिया है।

तथापि यह मानना होगा कि कालिदास रसानुकूल वर्णयोजना का सर्वदा निर्वाह नहीं कर सके हैं। उनका मोह कोमल वर्णों के प्रति है। 'रघुवश' के सप्तम सर्ग में युद्ध के भवसर पर वे गौड़ी रीति का उचित निर्वाह नहीं कर सके हैं। भवभूति एवं भट्टारयण कठोर नाद-विम्बों की योजना में निश्चित रूप से कालिदास से भागे हैं।

नाद योजना—प्रत्येक भाषा में कुछ ऐसे शब्द होते हैं जो अपने अर्थ के साथ ही सम्बन्धित ध्वनि का भी विम्ब प्रस्तुत कर देते हैं। इसीलिये कुछ भाषा शास्त्रियों की यह कल्पना है कि प्राचीन काल में शब्द निर्माण मूल रूप से नादत्व के आधार पर ही हुआ, कलकल, झरझर, भर्भर, गर्जन, तर्जन, वगैरह, रणित, शिजित, हुकार, गुजार, टकार आदि इसी प्रकार के शब्द हैं। इन अनुकरणात्मक एवं अनुकरणनात्मक शब्दों में ध्वनि-भाषा से अर्थ सुझाने की विशेष शक्ति होती

है। प्रकृति और जीवन की मूल अनुभूतियों से सम्बद्ध होने के कारण ऐसे शब्द अकृत्रिम उद्गार तथा प्राकृतिक ध्वनियों को विम्बित करने के लिये विशेष उपयुक्त होते हैं। कालिदास ने ध्वन्यात्मक शब्दों का सफल प्रयोग करके वातावरण को सरसता व सजीवता प्रदान की है। कुछ उदाहरण द्रष्टव्य है—

‘मर्मररणितमनोहरे कानने’ (वि. 4.35)

‘कूजितं राजहंसानां नेदं नूपुरश्रिजितम्’ (वि. 4.30)

‘मया दष्टाघरं तस्याः ससीत्कारमिवाननम्’ (वि. 4.40)

‘स्फटिकशिलातलनिर्मलनिर्भर किनरमयुरोद्गीत मनोहर’

(वि. 4.50)

‘क्षुभिताकरुणविहंगमे नदि । अलिकुलभंकारिते नदि’

(वि. 4.53)

‘विक्रमोवंशीयम्’ के उपर्युक्त उद्धरणों में मर्मर, रणित, कूजित, श्रिजित, सीत्कार, निर्भर, भंकारित आदि शब्दों से विभिन्न प्राकृतिक पदार्थों की ध्वनि के स्वामाविक श्रुति-विम्ब उपस्थित किये गये हैं। इसी प्रकार—

‘सिमसिमायन्ति ने अंगामि’ (मा. 260 पृष्ठ)

‘हुंकारेणैव धनुषः’ (अभि. 3.1)

‘भूर्जेषु मर्मरीभूताः कीचकध्वनिहेतवः’ (रघु. 4.73)

‘मदकलोदकलोलविहंगमाः’ (रघु. 9.37)

‘उपसि स गजयूथकर्णतालैः पट्पटहृव्वनिभिर्विनीतनिद्रः’।

(र. 9.71)

‘विलोलवण्टाक्वणितेन नागः’ (रघु. 7.41)

‘पादन्यासैः क्वणितरशना’ (पू.मे. 38)

‘तालैः शिजावलयनुभगेः’ (उ.मे. 19)

‘कुर्वन्सन्ध्यावलिपटहताम्’ (पू.मे. 37)

‘स्फुटति पटुनिनादः शृङ्गकवंशस्यलीषु’ (ऋ. 1.25)

‘क्वणितकनककांची मत्तहंसस्वनेषु’ (ऋ. 3.26)

उपर्युक्त उद्धरणों के प्रथम वाक्य में विदूषक के शरीर में विष चढ़ने पर जो अनुभूति हो रही है ‘सिम सिम’ की ध्वनि से उसकी अभिव्यक्ति विम्बात्मक है। द्रुप्यन्त के धनुष की टंकार को ‘हुंकार’ कहने में सिंह की भाँति बलवान् राजा की, राजसों के लिये चेतावनी की ध्वनि भी समाविष्ट हो जाती है। ये शब्द स्वतः बोलते से हैं। इसी प्रकार वायु से हिलते भूर्जपत्रों की ‘मर्मर’ पक्षियों की ‘कल्लोल’ ध्वनि-विम्बों द्वारा वातावरण को सजीव किये हुए हैं। ‘पटुपटहृव्वनि.’ में हाथियों के कानों की पट्-पट् और ‘क्वणित’ में घण्टे की आवाज स्पष्ट सुनाई देती है। करघनी एवं नूपुरों की ध्वनि का विम्ब कर्णपटल पर ‘क्वणित’ व

‘शिजित’ के रूप में ही उभरता है। हिन्दी छायावादी साहित्य में क्वणित, रणित, शिजित आदि अनुरणनात्मक शब्दों का पर्याप्त प्रयोग हुआ है जो कालिदास से ही गृहीत जान पड़ते हैं। यथा—

‘क्वण क्वणित रणित नूपुर ये

हिलते ये छाती पर हार’।

जयशंकरप्रसाद

मेघ की ‘बलिपटहताम्’ में नगाड़े की पट-पट चरने की ध्वनि तथा ‘स्फुटति’ क्रिया में दावाग्नि द्वारा बांसों के फटने की आवाज भी सुनी जा सकती है। इस प्रकार ध्वन्यात्मक शब्दों के प्रयोग से प्रकृति के उपकरण सजीव होकर विशेष सवेदनीय हो जाते हैं। इस प्रकार के ध्वनिचित्रों की रचना में सवभूति ने और भी अधिक कोशल प्रदर्शित किया है। निम्नलिखित पूर्वोद्धृत श्लोक में पर्वत की कन्दराओं में गद्गद् करती गोदावरी नदी की उच्छ्वल तरंगों का सुन्दर विम्ब इसका प्रमाण है—

एते ते कुहरेषु गद्गदमदगोदावरीवारयो ७७

नाद-विम्बों के बारे में एक बात उल्लेखनीय है। अनुकरणात्मक ध्वनियों का अत्यधिक प्रयोग अथवा केवल चमत्कार के लिये प्रयोग स्थूलता मात्र को जन्म देता है और सवधा भ्रवाच्छनीय है।

इस प्रवृत्ति का विकृत रूप एक अंग्रेजी कविता की निम्न पक्तियों में देखा जा सकता है—

“Thus roared the lions

We want Daniel, Daniel, Daniel

We want Daniel, Daniel, Daniel

G r r r r r r r r

G r r r r r r r r 58

कवि के अनुसार यहाँ सिंह की ध्वनि का विम्ब प्रस्तुत किया गया है। किन्तु यह उदाहरण मस्कृत आलोचकों के अधमकाव्य (चित्रकाव्य) की कोटि में जा पड़ता है। अस्तु, उद्युक्त उदाहरणों के आलोक में हम यह कह सकते हैं कि कालिदास के नाद-विम्ब सयन एवं मधुर हैं।

ध्वनि व्यञ्जना—ध्वन्यर्थबोधक अनुकरणात्मक शब्दों की सहायता के बिना भी ध्वनि की ऐन्द्रिय कल्पना की जा सकती है। हृदय-यशो या गर्दम-राग कहने में जो कल्पना है, वह ध्वनि-विम्ब का श्रेष्ठ रूप माना जा सकता है। भाव यह है कि नाद-कल्पना का अर्थ जानी-पहचानी ध्वनियों की शाब्दिक अनुवृत्ति मात्र नहीं है।

अनुकरणात्मक व अनुरणनात्सक शब्दों के अतिरिक्त, काव्य में जहाँ अनुभूति की किसी विशेष स्थिति, भावदशा या क्रियाव्यापार की अभिव्यक्ति ऐन्द्रियग्राह्य ध्वनि द्वारा की जाती है, वहाँ ध्वनि विम्ब का श्रेष्ठ रूप होता है। ये विम्ब ध्वनि प्रतीकों पर आश्रित रहते हैं—यथा, वीणा, वंशी, मृदंग, कोकिल केकी आदि। इनके अपने-अपने चाक्षुष विम्ब भी होते हैं परन्तु वे अप्रसांगिक होते हैं। अपवाद रूप में कवि इन प्रतीकों से चाक्षुष विम्बों का सृजन भी करते हैं।

कालिदास ने संगीत के संकेतों से, मानव के घीर-गंभीर व मधुर स्वर से, मेघ के मंद व प्रचण्ड गर्जन से, पशु-पक्षी व अन्य पदार्थों की विभिन्न ध्वनियों से, पर्वतादि में गूँजने वाली प्रतिध्वनि से सुन्दर श्रव्य विम्बों का सृजन किया है।

संगीत में कवि की गहरी पैठ है। कण्ठ संगीत एवं वाद्य संगीत दोनों के सुन्दर विम्ब उनके काव्य में मिलते हैं। हिमालय में शिवजी के चरणचिह्न से युक्त शिला पर पट्टाचकर जब मेघ गरजता है तो कवि संगीत का निम्न रूपक प्रस्तुत करते हैं—

शब्दायन्ते मधुरमनिलः कीचकाः पूर्वमाणाः

मंत्रक्ताभिस्त्रिपुरविजयो गीयते किन्नरीभिः ।

निर्हृदिस्ते मुरज इव चैत्कन्दरेषु ध्वनिः स्यात्

संगीतार्थो ननु पशुपतेस्तत्र भावी समग्रः ॥ (पू. मे. 59)

यहाँ कीचक मे वंशी की ध्वनि की कल्पना, किन्नरियों के गाने की कल्पना एवं मेघ की ध्वनि में नगाड़े की ध्वनि की संगीत कल्पना श्रोत्रेन्द्रिय को परितृप्त करती है। वंशी व नगाड़े के साथ कण्ठस्वर की कल्पना अपने आप में पूर्ण है। यहाँ मेघ के स्वर में मृदंग की थाप की कल्पना मेघ के गम्भीर घोष की मांसलता प्रदान करती है इसके विपरीत 'मालविकाग्निमित्रम्' के निम्न श्लोक में मृदंग की थाप में मेघ-गर्जन की मनोरम कल्पना मिलती है—

जीमूतस्तनितविजंकिभिर्मयूरै

उद्ग्रीवैरनुरमितस्य पुष्करस्य ।

निर्हादिन्युपहितमध्यमस्वरोत्था

मायूरी मदयति मार्जना मनांसि ॥

(मा. 1.21)

मालविका के नृत्य अवसर पर वाद्य संगीत प्रारम्भ होता है। जैसे ही मृदंग पर मध्यम स्वर से मिली हुई थाप पड़ती है, मोर उसे मेघ-गर्जन समझ उद्ग्रीव हो कूकने लगते हैं। वह मायूरी थाप श्रोताओं का मन मुग्ध कर देती है। मयूरों को उन्मत्त करने के कारण ही इस थाप विशेष को 'मायूरी' कहा है। संगीत के जानकार 'मध्यम' स्वर की संवेदना भी ग्रहण कर सकते हैं क्योंकि वाद्य 'मध्यम' स्वर में मिलाये गये हैं। वनस्पति चरण में 'भकार' की अनुवृत्ति में मृदंग की तालध्वनि का मनोरम अनुकरण भी लक्षित होता है। कवि ने यहाँ अपने संगीत ज्ञान से पाठकों के

लिए अनि सूचकर तब एकत्र किये हैं। राजा को तो यह शब्द ऐसा लगता है मानो गिद्धि के मार्ग पर उतरते हुए उनके मनोरथ की ही आवाज हो।⁵⁹ राजा के मन की इस अमूर्त ध्वनि को कालिदास का कवि हृदय ही सुन सकता है और उनका कलाकार ही उसको मृदग वाय के इन्द्रियगम्य रूप में प्रस्तुत कर सकता है।

संगीत के अतिरिक्त कालिदास ने मानव स्वर की मधुरता, गभीरता व कठोरता आदि को विभिन्न बिम्बों से गोचर किया है। पार्वती का स्वर अत्यन्त अभिजात व अमृतवत् मधुर है, उसके समस्त कोमल का स्वर भी कानों को बेसुरा सा प्रतीत होता है।⁶⁰ 'रघुवश' में भगवान् विष्णु की देवताओं के प्रति उच्चरित वाणी के गुरु गभीर स्वर के लिए कवि ने सुन्दर ध्वनि बिम्ब दिया है—

अथ वेलासमासन्नशैलरुघ्रानुवादिना ।

स्वरेणोवाच भगवान् परिभूताणवध्वनि ॥ (रघु 10 35)

इस बिम्ब में वाणी की गुल्ला व गूज स्पष्ट सुनी जा सकती है। अप्रिय वाक्य को कवि ने 'अवणकटु' द्वारा सवेद्य किया है।⁶¹ अप्सराओं के कारण जदन को कवि ने अनेक श्रोत उपमानों से बिम्बित किया है—'भात कुररी पक्षियों का शब्द' कुसुमरस से मत्त भ्रमरो का बलरव, परभूत का धीर नाद एव कलमधुर मगीत'।⁶² सच तो यह है कि कवि को जगत् के विभिन्न स्वरों की सच्ची अनुभूति प्राप्त है जिससे उन्होंने प्रकृत ध्वनियों को अभिव्यक्त किया है। पशु-पक्षियों की ध्वनियों का वास्तविक चित्रण प्रकृति वर्णन के प्रसंगों में देखा जा सकता है। मयूरो की 'पद्म-सवादिनी केका'⁶³ एव 'वयसादिरावै'⁶⁴ में न केवल दिलीप अपितु कालिदास का भी 'आलोकशब्द' सुनाई देता है। वही मधुकर गीत गा रहे हैं तो परभूत तुरही बजा रहे है।⁶⁵ प्रातःकाल कवि को विहारी की बूजन में अम्बिद्या का भगलमान सुनाई देता है।⁶⁶ हसी की आवाज में कवि को नूपुर व करघनी की आवाज सुनाई देती है और नूपुर बजने पर राजहंस की ध्वनि याद आती है—

'चरणं सनूपुरं पदे पदे हसस्तानुवारिभि ।' (ऋतु 1 5)

'सोमादहसरवनूपुरनादरम्भा' (3 1)

59 भा 1/22

60 कु 1/45

61 रघु 6/85

62 वि 1/3

63 रघु 1/39

64 बही 2/9

65 वि 4/12

66 रघु 7/71

‘काम्यं चं हंसवचनं मणिनूपुरेषु’

(3:27)

प्राकृतिक ध्वनियों में कवि ‘कीचक ध्वनि’ से विशेष प्रभावित जान पड़ते हैं। जंगल में तेज हवा चलने पर वांस के भुरमुटों में वंशी जैसी आवाज सुनाई देती है, जिसका कवि ने अनेक स्थानों पर लगाव के साथ उल्लेख किया है—

स कीचकैर्मास्तपूर्णरन्ध्रैः कूजदिभरापादितवंशकृत्यम् ।

शुश्राव कुंजेषु यणः स्वमुच्चैरुद्गीयमानं वनदेवताभिः ॥

(रघु. 2:12)

एवं ‘शब्दायन्ते मधुरमनिलैः कीचकाः पूर्णमाणाः’⁶⁷ आदि मेघ के विभिन्न मंद व तीव्र गर्जन के ध्वनि-विम्ब मेघदूत में स्पष्ट देखे जा सकते हैं। कठोर ध्वनियों के विम्ब अस्त्र-शस्त्रों के प्रसंग में भी वर्णित हुए हैं। कालिदास के अनुज्या की कठोर ध्वनि का विशेषतया उल्लेख किया है। उसे कहीं आंवी के समान और कहीं मध्यमान समुद्र के प्रचण्ड नाद से उपमित किया है।⁶⁸

रथ की श्रोत्राभिराम ध्वनि भी कवि का विशेष प्रिय ज्ञात होती है। दिलीप को उसमें अपने पूर्ण मनोरथ की प्रतिध्वनि सुनाई देती है, और शिखण्डियों को मेघ की गर्जना।⁶⁹

प्रतिध्वनि एवं गूँज के द्वारा भी श्रेष्ठ ध्वनि प्रभाव उत्पन्न किया जा सकता है। पर्वत की खाली गुफा अथवा बड़े-बड़े रिक्त भवनों में शब्द का प्रतिशब्द सुनाई दिया करता है। इसके आधार पर श्रेष्ठ ध्वनि-विम्ब का मृजन हो सकता है। हिन्दी कवि मैथिलीशरण गुप्त के प्रसिद्ध महाकाव्य ‘माफेत’ से एक उदाहरण यहाँ अप्रासंगिक न होगा—

“बोले नृप, ‘राम नहीं लौटे’ ?

गूँजा सब धाम, ‘नहीं लौटे’ ।”

यहाँ ‘नहीं लौटे’ इस पद की आवृत्ति से उपस्थित लोगों की मूकता एवं वातावरण की प्रतिध्वनि का सफल अंकन मिलता है। कालिदास ने भी अपने काव्यों में गृहागत प्रतिध्वनि को विम्बों द्वारा सवेद्य किया है। सिंह द्वारा आक्रान्त गाय का कर्ण क्रन्दन गुफा में प्रतिध्वनित होने से दयानु राजा को दुगुने स्वर से पुकारता-सा सुनाई देता है—

67. पू.मे. 59 व रघु. 4/73

68. रघु. 3/59

69. वही 2/72 व 1/39

'तदीयमाक्रन्दिनमातंसाधोर्हानिबद्धप्रतिशब्ददीर्घम्' 170 इसी प्रकार मिह की प्रतिध्वनि के रूप में मानो हिमालय भी राजा से 'अपने शरीर-रक्षा' हेतु निवेदन करना बताया गया है 171 पुरुखा की पर्वतराज से किया गया प्रश्न जब सकारात्मक उत्तर के रूप में प्राप्त होता है तो वे बड़े प्रसन्न होवें हैं । यह तो वे बाद में समझ पाते हैं कि यह उन्हीं के शब्दों की गूँज है—

'सर्वान्धितिमृता नाथ दृष्टा सर्वांगमुन्दरी ।

रामा रम्ये वनातेऽस्मिन् मया विरहिता त्वया' ॥ (वि 4 51)

प्रतिध्वनि की यह सुन्दर कल्पना है ।

इस प्रकार कालिदास के विम्बों में श्रुति सवेदना अनेक प्रकार से ध्वनित हुई है । उन्होंने एक स्थान पर तो ध्वनि का बहुत ही सूक्ष्म एवं भावमय प्रयोग किया है । बहुत दिनों से सत्तान की प्रतीक्षा करने वाले राजा दिलीप को रघु के जन्म होने पर अन्त पुर में जा चारा और एक दूसरे से कहा जाता हुआ वाक्य 'लडका हुआ है' सुनाई देता है, वह ध्वनि उसके कानों का कितनी प्रिय लगती है इसकी अभिव्यक्ति कवि स्वाद स्तर पर करते हैं—

जनाय शुद्धातचराय शसत कुमारजामामृतसम्मिताक्षरम् ।

अवेयमामीन त्रयमेव भूपते शशिप्रभ छत्रमुभे च चामर ॥

(रघु 3 16)

'कुमारजम्' के वाक्य सुनने से जो राजा की श्रोत्रेन्द्रिय परितृप्त होती है उसका कुछ अनुमान उसके द्वारा दिये गये दान में किया जा सकता है ।

इस प्रकार स्पष्ट रूप से कहा जा सकता है कि कालिदास की श्रोत सवेदना अत्यन्त जागृत है एवं उसका काव्य ध्वनि-विम्बों का घनी है ।

गन्ध विम्ब

गन्ध विम्ब काव्य में विरत होते हैं । गन्ध-सवेदना का सम्पूर्णकरण अपेक्षा-कृत जटिल कार्य है । इस दृष्टि से वही कवि विशेष सफल हो सकता है जो नतन् पदार्थों की विशिष्ट गन्धों को चतुर विशेषज्ञ की भाँति परम सके और सायन विशेष-पणों द्वारा उनको सवेदनीय भी बना सके । इसके लिए घ्राण-शक्ति की तीव्रता भी अपेक्षित है । गन्ध विम्बों की विम्बात्मकता बहुत कुछ पाठक की घ्राणशक्ति पर भी निर्भर है । कालिदास की गन्ध-सवेदना पर्याप्त समृद्ध है । उन्होंने विविध पुष्पों पाटल, अरविन्द, सहकार आदि, विभिन्न वृक्षों—देवदारु, चन्दन, इलायची, लवण व मत्त-पणों आदि अनेक प्रकार के घासव, लेप, इत्र आदि सामान्य पदार्थों की गन्धों की अनुभूति तो व्यक्त की ही है, शिलाजीन, कस्तूरी व गजमद आदि विशिष्ट गन्धों का

भी परिचय दिया है। इसके अतिरिक्त उन्होंने सामान्य व्यक्तियों के लिए अपरिचित किन्तु संवेद्य गन्धों का भी चयन किया है, जिनका आगे विवेचन किया जायेगा। उल्लेखनीय है कि सौन्दर्य के गायक कवि के काव्य में गन्धों के ही विम्ब हैं, दुर्गन्ध का कहीं वर्णन नहीं मिलता है।

गन्ध वायु का गुण है अतः वायु के साथ प्रायः कवि ने गन्ध की योजना की है जो वायु की स्पर्शानुभूति के साथ गन्धानुभूति कराके विम्ब को पूर्णता प्रदान करती है। देश और ऋतु के अनुसार कवि वायु को पृथक्-पृथक् गन्धों से संयुक्त करते हैं। वन यात्रा में दिलीप और सुदक्षिणा को वायु, सरोवर के किनारे 'अरविन्द-ग्रामोद' का, घने जंगल में साल के गोन्द की गन्ध का (शालनिर्यासगन्धिभिः) और तपोवन के सन्निकट हवन सामग्री की गन्ध का (पवनोद्धूतैर्बुभ्रसैर्गन्धिभिः) आनन्द प्राप्त कराती है।⁷²

रघु अपने दिग्विजय-प्रयाण में विभिन्न प्रकार की सुगन्धों का अनुभव करते हैं। हिमालय पर रघु के सैनिक उन प्रस्तरों पर विश्राम करते हैं जो बैठे हुए मृगों की कस्तूरी गन्ध से वासित हैं।⁷³ इस प्रसंग में तथा अन्यत्र भी कवि ने गजदान की सुगन्ध का बहुशः वर्णन किया है। सप्तपर्ण गन्ध को इन्द्रियगोचर कराने के लिए वे गजमद की गन्ध का उपमान देते हैं।⁷⁴ मलय प्रदेश में इलायची के दानों के हाथियों के पैरों से दबने पर खुशबू फैल जाती है, वह भी कवि को गजमद के समान प्रतीत होती है।⁷⁵ निस्संदेह कालिदास का गजमद की गन्ध से अच्छा परिचय है किन्तु आजकल के सामान्य पाठक को नहीं है। अतः उनके लिए ये उल्लेख विम्ब नहीं बन पायेंगे।

कवि के अन्तर में हर स्थान की गन्ध सम्बन्धी 'इमेज' भिन्न है। गौवर्धन की कन्दराएँ शिलाजीत से मुगन्धित हैं—'शैलेयगन्धीनि शिलातलानि' और दक्षिण के समुद्र तट पर लौंग से मुगन्धित वायु बहती है।⁷⁶ मेघदूत में दक्षिण वायु को देवदार के क्षीर से सुरभित कहा गया है।⁷⁷

72. रघुवंश 1/38, 43 व 53

73. वही 4/74

74. वही 23/4

75. रघुवंश 4/47

76. वही 6/51 व 57

77. मेघ. पू. 50

श्रुतु के अनुसार बदलती ध्वनगण्य का कालिदाम का ज्ञान प्रशंसनीय है।
ग्रोष्म में जहाँ 'पादलसमगिभुरभिवनवाता' 78 का ध्यानन्द है, वसंत में 'चूतामोद-
मुगधि मंदपवन' 79 धाम के धीरे की महक है।

कालिदाम को 'मुख-ग-य' और 'नि श्वास-सौरभ' ने प्रायः आकृष्ट किया है।
यथा—

'तोता मुसैरामवगन्धग भे' (रघु 7 11)

'सुवदनावदनासवसभूतस्तदनुवादिगूण कुमुतोद्गम' (रघु 9 30)

'प्रियामुखोच्छ्वाविकम्पित मधु' (ऋ 1 3)

'धुप्पासवामोदमुगधिवक्त्रो
नि श्वासात् सुरभीकृताग' । (ऋ 4 12)

'मुगधिन श्वासविकम्पितोत्पलम्' (ऋ 5 10)

'मधुमुरभिमुखाजम्' (ऋ 6 33)

पावती का मुख विशेष रूप से मुगधित है। कवि ने बड़े आग्रह के साथ
पार्वती की मुख सौरभ के विम्ब दिये हैं। पार्वती की मुगन्धिन नि श्वास से बड़ी हुई
तृष्णा वाले और उनके विम्बाघर के आसन्नचर हो जाते हैं—

'मुगधिन श्वासविवृद्धतृष्ण' विम्बाघरासन्नचर द्विरेकम्' 80

पार्वति के मुख-सौरभ हेतु कमल व केसर के गन्ध विम्ब जुटाये गये हैं—

'मुत्तेन सा पद्ममुगन्धना निशि' 81

'आर्द्र' केसरमुगधि 82

शिव अपना नेत्र दुःखने पर पावती के कमल-ग-श्वाती मुख की फूँक से दूर
कर ले है—

'उच्छ्वसत्कमलगन्धये ददौ पार्वतीवदनगन्धवाहिते' 83

पार्वती का मुख स्वतः सुरभित है, मदिरा के मेवन से और भी मुगधिन हो
जाता है। जैसे वसन्त में आम का पेठ अधिक मुगधिन होकर महकार बन जाता है। 84

78 मभि 1/3

79 श्रुतु 6/36

80 कु 3/56

81 कु 5/27

82 वही 8/76

83 वही 8/19

84 वही 8/78

गन्ध के विषय में यह अत्यन्त सूक्ष्म परिकल्पना है। शृंगार के अन्तर्गत कालिदास ने चन्दन आदि अनेक सुगन्धित लेपों का इन्दुमती व पार्वती के विवाहावसर पर उल्लेख किया है। वालो का कालागुरु आदि से सुवासित करने का वर्णन प्रायः मिलता है। यथा⁸⁵—

‘शिरो रुद्धस्नानव पायवासितैः’

‘शिरांसि कालागुरुधूपितानि’

‘अगुरुसुरभिधूपामोदितं केशपाशम्’

वमन्त में जुटों से चम्पे के महकते फूलों की गन्ध का भी कवि ने अनुभव किया है—

‘सुवासितं चार्वाणरश्च चम्पकैः’

विवाह-अग्नि से उठते पवित्र धूम से निकलती धूत, शमी, पल्लव, लाजा आदि की गन्ध कवि को खूब पसन्द है।

‘हविः शमीपल्लवलाजगन्धी पुण्यः कृशानोरुदियाय धूमः’।⁸⁶

उपर्युक्त सामान्य गन्धों के अतिरिक्त कालिदास ने असामान्य घरातल से भी कुछ गन्धों को चुना है और सुन्दर विम्ब देकर अपनी उत्कृष्ट संवेदनशीलता का परिचय दिया है। इनमें एक है मिट्टी की सौंधी खुशबू। तुरत की जोती भूमि से निकलती यह गन्ध कवि को बहुत प्रिय है—

सद्यः सीरोत्कपणमुरभि क्षेत्रमारुह्य मालम्’⁸⁷

वर्षा के कारण पोखर से उठने वाली सौंधी महक राम को सीता के बिना अखरती है—‘गन्धश्च धाराहत पल्लवलानाम्’।⁸⁸ यह गन्ध गजराज को भी अत्यन्त प्रिय है। इसको उपमान बनाते हुए कवि निम्नलिखित श्लोक में एक अत्यन्त सुन्दर गन्ध-कल्पना का मृजन करते हैं—

‘तदाननं मृत्पुरभि क्षितीश्वरो रहस्युपाध्याय न तृप्तिमाययी।

करीव मिश्रतं पृगतैः पयोमुचां शुचिव्यपाये वनराजिपल्लवलम्॥

(रघु. 3.3)

गर्भाविस्था में मिट्टी खाये हुए पत्नी मुदक्षिणा के मुख को एकान्त में बार-बार सूँघकर भी दिलीप उसी प्रकार अघाते नहीं थे जैसे ग्रीष्मान्त में प्रथम वर्षा से सिक्त पोखर की सौंधी मिट्टी को गजराज बार-बार सूँघता है।

85. ऋतु. 1/4, 4/5, 5/12 व 6/3

86. रघु. 7/26

87. पू.मे. 16

88. रघु. 12/27

इतना ही नहीं कालिदास का ध्यान कवियों द्वारा सर्वथा भूलने 'रति-परि-मल' की ओर भी गया है—

‘य पृष्पस्त्रीरतिपरिमलोद्गारिभिर्निगराणा-

मुद्रामानि प्रथयति शिलावेशमभियौवनानि ॥’ (पृ मे 46)

कालिदास ने राजा दिलीप की यश में सुरभित कर गन्ध-सवेदना का सर्वथा अभिनव प्रयोग किया है—‘सुरभिर्यशोभि’ ।⁸⁹

इस प्रकार कालिदास के गन्ध-बिम्ब सर्वथा नय घरातल का स्पर्श कराते हैं और अग्रज कवि कीदृश की घ्राण-सवेदना से तुलनीय हैं। कालिदास के गन्ध बिम्बों की विवधता इसलिए और भी प्रभावित करती है क्योंकि गन्ध की अभिव्यक्ति अपेक्षा-कृत कठिन होती है। यहाँ तक कि हिन्दी कवि तुलसीदास के काव्य में तो गन्ध-बिम्बों का एकदम अभाव है।⁹⁰

स्वाद बिम्ब

पूर्वातुष्टि मधुर, तिक्त, कटु और कषाय आदि रसना के अनुभवों का काव्य में बिम्बात्मक ऐन्द्रियानुभव कराना स्वाद बिम्बों का कार्य है। यह ऐन्द्रियबोध का अपेक्षाकृत स्थूल स्तर है। इसीलिये स्वाद-सवेदना की कलात्मक अभिव्यक्ति कठिन कार्य है। साधारणतः कवि मधुर, कटु, कषाय, तिक्त आदि रस्य विशेषणों का लाक्षणिक प्रयोग तो करते हैं, यथा—मधुर आकृति, कटूक्ति आदि, किन्तु प्रत्यक्ष स्वाद बोध को जीवन के उच्चतर सौन्दर्यमूल्यों में रूपांतरित करने का प्रयास प्रायः नहीं कर सके हैं। विश्व के बहुत कम कवि इस प्रक्रिया में सफल हो सके हैं। जर्मन भाषा का प्रसिद्ध प्रतीकवादी कवि रेनर मारिया रिल्के इस क्षेत्र में एक विरल उदाहरण है।

कालिदास के साहित्य में स्वाद की कलात्मक अभिव्यक्ति के प्रचुर उदाहरण प्राप्त होते हैं। वे रूप व शब्द को स्वाद-सर्वस्व बनाने में सिद्धहस्त हैं। शकुन्तला के मन्दर्भ में ‘किमिव हि मधुराणा मण्डन नाकृतोनाम्’ उक्ति अति मधुर है। मधुरता रसना का विषय है, आकृति नेत्रों से देखे जाने की वस्तु है, ‘आकृति को मधुर कहना लाक्षणिक प्रयोग है जिसे आज की आलोचना में ‘विशेषण विषयय’ का नाम दिया गया है। लाक्षणिक रस्य विशेषणों के अनिगिति कवि ने अनन्त स्वादों के बिम्ब प्रस्तुत किये हैं। अनुलनीय मधुरता के लिए धमूत का बिम्ब प्रायः न्ड हो चला है। कालिदास ने ‘रघुवश’ में नन्दिनी गाय के आशीर्वादादात्मक ‘उत्तिष्ठ

89 रघु 2/13

90 ‘तुलसी की बिम्ब योजना’ ले सुशीला शर्मा, पृ 68

91 देखें—‘आधुनिक हिन्दी कविता में बिम्बविधान’ पृष्ठ 210

वत्स' वाक्य को 'अमृतायमानं वचः' कहकर दिलीप की श्रुति-सम्बन्धी आनन्दानुभूति को स्वाद के स्तर पर व्यक्त किया है। मधु व मकरन्द भी कवियों के प्रिय स्वाद-प्रतीक रहे हैं—

'अपरिक्षतकोमलस्य यावत्कुसुमस्येव नवस्य पट्पदेन'⁹²

में प्रस्तुत व अप्रस्तुत दोनों रस-अधररस व पुष्परस इन्द्रिय बोध्य हैं।

शकुन्तला के अद्भुते सौन्दर्य के लिए प्रयुक्त निम्न आस्वाद विम्ब अविस्मरणीय है—

'मधु नवमनास्वादिनरसम्' यहाँ शकुन्तला के रूप के आस्वाद्य पक्ष का ताजा मधु के द्वारा प्रत्यक्ष किया गया है, इसमें शकुन्तला का मांसल और आन्तरिक दोनों सौन्दर्य व्यक्त है। वसन्त ऋतु का रूप, रंग, ध्वनि व गन्वादि से समन्वित वैभव कवि को कामदेव के रमायन की भाँति स्वादिष्ट जान पड़ता है—

रम्यः प्रदोषममयः स्फुटचन्द्रभामः

पुष्कोकिलस्य विस्तपवनः सुगन्धिः ।

मत्तानियूथविहृत निशि सीधुपानं

मवं रमायनमिदं कुसुमायुधस्य ॥

(ऋ. 6.35)

कालिदास ने दृश्य के अतृप्तिकर सौन्दर्य को अनेक स्थानों पर 'पा' धातु के प्रयोग से कलात्मक रूप में प्रस्तुत किया है। शिव, पार्वती के मदिरापान से मनोहर मुख को देर तक नेत्रों से पान करने रहते हैं—

धूर्गमाननयनं स्वलत्कथंस्त्रेदविन्दु मदकारणस्मितम् ।

आननेन न तु तावयोऽवरणचक्षुषा चिरमुमामुखं पयी ॥

(कु. 8.80)

नामान्यतः 'पान' मुख से किया जाता है किन्तु 'आननेन की अपेक्षा चक्षुषा' 'पानक्रिया' के द्वारा कवि ने जो अतृप्ति का भाव जगाया है, अद्भुत है। निम्न-लिखित उदाहरणों में भी इसी प्रकार दृश्य को पान किया द्वारा स्वादविम्बों में उपस्थित किया गया है—

वनिष्कवेनोरनुयामिनं तमावर्तमानं वनिता वनान्तात् ।

पयी निर्मपालमपथमपक्तिगोपिताभ्यामिव लोचनाभ्याम् ॥

(रघु. 2.19)

आश्रम में लौटते दिलीप के सम्बन्ध में नागरिकों ने—

'नेत्रैः पपुनृप्तिमनाप्नुवद्भिन्नबोध्यं नाथमिवोपधीनाम्' ।

अज जब विदग्ध में राजमागं पर निकलते हैं तो नगर की स्त्रियों की समस्त इन्द्रियवृत्तियाँ नेत्रों में प्रविष्ट होकर अज का पान करने लगती हैं—

ता राघव दृष्टिभिरापिबन्त्यो नार्यो न जम्बुविषयांतराणि ।

तथाहि शेषेन्द्रियवृत्तिरामा सर्वात्मना चक्षुषि प्रविष्टा ॥ (7 12)

कृपि के जीवनस्वरूप मेघों का सौंदर्य भी कृपिवालाघो का पेय बनाया गया है—

‘प्रोतिस्निग्धजनपदवत् लोचनं पीयमान’ । (पू मे 16)

कवि ने केवल दृश्य को ही स्वाद सवेदना का विषय नहीं बनाया अपितु ध्वनि को भी सुन्दर ढंग में सन्निहित करने में गफन्ता प्राप्त की है—

‘मदेश मे तदनु जलद श्रोष्यसि श्रोत्रपेयम्’ । (पू मे 13)

सदेश के शब्दों के लिये ‘पीना’ क्रिया का प्रयोग यहाँ एक और मूढम सन्निहित अर्थ का बोध कराना है और दूसरी ओर ध्वनि तथा स्वाद के ऐन्द्रिय मिश्रण का भी सौंदर्य उपस्थित करता है ।

कवि ने सर्वानुमत स्वाद-सवेदनाघो के सकेतो से, कई स्थानों पर बड़े सहज ढंग से मानसिक स्थितियों के चित्र प्रस्तुत किये हैं । राजा दुष्यत का, अतपुत्र की सुन्दर व जिष्ट रानियों के होते हुए, वनवाग्मिनी शकुन्तला पर आसक्त रहना, विदूषक की दृष्टि में पिण्डसज्जुरों को खाने में ऊबे हुए व्यक्ति का इसली पर मन आने जैसा है—

‘यथा कस्यापि पिण्डसज्जुरं रङ्गे जितम्ब निष्तिष्यामभिलाषो भवेत्
तथा स्त्रीरत्नपरिपाविनो भवत इयमम्बयना’ । (अभि अन् 2)

यहाँ स्वाद की एक विशिष्ट स्थिति को उचित अवसर पर उपस्थित किया गया है जो रोचक है । इसी प्रकार अग्निमित्र का विदूषक मित्र, अपने राजा की मानसिक अवस्था का मजाक उड़ाता हुआ कहता है—

‘एतत्त्वलु सीयुपानाद्वेजितम्ब मत्स्यण्डिकोपनता’ । (माल अन् 3)

राजा पहले में ही मालविका के प्रति प्रेमोन्मत्त हुआ बैठा है, तभी मानविका आती दिखाई देती है । विदूषक कहता है कि यह ‘मदिरोन्मत्त’ को और अधिक उन्मत्त करने के लिये ‘मिथी’ आ पहुँची । मदिरानान के बाद मिथी का सेवन और अधिक नशा उत्पन्न करता है । इस प्रकार के सहज चित्र उपस्थित करना कालिदास जैसे महाकवि की ही सामर्थ्य है । अत स्पष्ट है कि कालिदास के काव्य में विविध प्रकार के स्वाद विम्ब मिलते हैं ।

सह सवेदनात्मक विम्ब

जैसाकि इस अध्याय के प्रारम्भ में कहा गया है विम्ब एक से अधिक इन्द्रिय-सवेदनाघो के वाहक हो सकते हैं । प्रायः दृश्य रूप तो गन्ध स्पर्श आदि अथ सवेदनाघो के माय आवश्यक रूप से जुड़ा ही रहता है, एक थोड़ा विम्ब सवेदना के एकाधिक स्तरों का एक साथ प्रत्यक्षीकरण कराता है । ऐसे विम्बों को सह-सवेदनात्मक अथवा मिश्रित विम्ब कह सकते हैं । सश्लिष्ट होने के कारण मिश्रित विम्ब का प्रभाव तीव्र और गहरा होता है । सवेदनाघो के इस मिश्रण के पीछे

ज्ञात अथवा अज्ञात रूप में यह सिद्धान्त काम करता है कि वस्तुजगत् की वर्ण-गन्ध मय प्रकृति के अन्तर में एकता की सूक्ष्म प्रक्रिया भी चलती रहती है। फलस्वरूप अनुभूति के जटिलतम स्तर पर पहुँचकर वर्ण गन्ध स्वाद और स्पर्श के बीच की स्थूल दूरियाँ समाप्त हो जाती हैं और अनुभूतियों के विषय परस्पर घुल-मिल जाते हैं।

सह-संवेदनात्मक विम्ब का एक रूप तो संवेदन-विपर्यय ही हो सकता है, जहाँ दृश्य की अनुभूति स्वाद के स्तर पर या स्पर्श की अनुभूति दृश्य आदि अन्य स्तर पर कराई जाए।

इस प्रकार के उदाहरण ऊपर आस्वाद्य विम्बों के अन्तर्गत भी दिये जा चुके हैं। दूसरी प्रकार की सह-संवेदनात्मकता कालिदास के प्रकृति-वर्णन संबंधी लक्षित विम्बों में परखी जा सकती है। ऋतुवर्णन करते समय कवि ऋतु के राग-रंग, ध्वनि, गन्ध सभी की समाकनित अनुभूति के एकत्र चित्र प्रस्तुत करता है। कालिदास के वसन्त के चित्रों में एक साथ चार-चार, पाँच-पाँच ऐन्द्रिय संवेदनाओं का आस्वाद है। यथा—‘रमणीय मन्ध्या कान है, चमकती चाँदनी है, नर कोकिल की मधुर ध्वनि, सुगन्धित पवन, मदमत्त भ्रमरों की गुनगुन, रात्रि में मदिरापान, यह सब मानो कामदेव के रमायन है।’⁹³ यहाँ मन्ध्या व चाँदनी में नेत्रों का आनन्द, कोकिल व भ्रमरों की गुंजार में श्रुतिमुख, पवन में गन्ध-व आनन्द दायक स्पर्श व मदिरापान से आम्वाद का अनुभव एक माय होता है। इसी प्रकार वसन्त का निम्न श्लोक एक साथ अनेक संवेदनाओं का संवाहक है—

मलयपवनविद्रुः कोकिलापारम्यः

सुरभिमधुनिषेकाल्लव्वगन्धप्रचन्धः ।

विविधमधुपयूथैर्वेष्ट्यमानः समन्ताद्

भवतु तव वसन्तः श्रेष्ठकालः सुखाय ॥

(ऋ. 6.37)

इस चित्र में भी मलय पवन का स्पर्श, कोकिल व भ्रमरों की ध्वनि, सुरभिमधु का सुवासित स्वाद एक साथ चित्रित हुए हैं। वस्तुतः इन वसन्ती चित्रों में रूप, रस गन्ध, स्पर्श तथा शब्द का वह अपूर्व समन्वय प्राप्त है जो वासन्ती फूलों में प्राप्त होता है।

शकुन्तला के रूप मोन्दर्य वर्णन में मिश्रित संवेदना का एक श्रेष्ठतर स्वरूप प्राप्त होता है। रूप का आलंकारिक वर्णन करते हुए पूर्वोद्धृत निम्न श्लोक में कवि ने शकुन्तला के लिये अनेक इन्द्रियानुभूतियों से सम्यन्धित अप्रस्तुत संज्ञाएँ हैं—

‘अनाघ्रात पुष्पं किमलयमनूनं कररुहैः’ आदि⁹⁴

अनुभूति के गहन स्तर पर पहुँचकर वर्ण में गंध की अनुभूति होने लगती है और रूप में स्पर्श व स्वाद की तभी तो राजा को कभी शकुन्तला अनमूछे फूल की भाँति ताजा गन्धयुक्त, कभी झड़ते पत्ते जैसी स्पृश कोमल और कभी अनघने मधु जैसी स्वादिष्ट जान पड़ती है। उपर्युक्त पद्य में एक सुन्दरतम सह-सवेदनात्मक बिम्ब चित्रित हुआ है। यह 'अनघ' रूप का अनमोल चित्र है।

इस प्रकार के मिश्रित बिम्ब कालिदास के साहित्य में प्रभूत मात्रा में मिल जाएँगे।⁹⁵

(ख) भावात्मक बिम्ब

किसी कवि के बिम्बों का अध्ययन भावों के आधार पर भी किया जा सकता है। यों तो काव्य मात्र के लिये भाव प्रावरण तत्त्व हैं, काव्य-बिम्ब के लिये भी भाव अनिवार्य है किन्तु इस अध्याय में विशेष रूप से उन बिम्बों की चर्चा की जायेगी, जिनमें सवेदना अथवा वस्तु आदि की अपेक्षा रस-भाव का ही अधिक आकर्षण है।

यहाँ भावात्मकता में बौद्धिकता का भी समावेश सम्मिष्ट है। वस्तुतः बौद्धिक विचार भी किन्हीं अंशों में भावात्मकता का प्रतिपादन करते हैं और भाव किसी न किसी रूप में बुद्धि का समाधान प्रस्तुत करते हैं। अतः यहाँ भाव व विचार दोनों का ही ग्रहण मानना चाहिये, यद्यपि काव्य में भाव को ही प्रमुख स्थान प्राप्त रहता है। यहाँ भाव को सङ्कृत काव्यशास्त्र के पारिभाषिक 'भाव' ('रतिदेवादि-विषया व्याभिचारो तथाजित') की संकुचित परिधि में न लेकर उसी विस्तृत अर्थ में ग्रहण किया गया है, जिस रूप में वह सामान्यतः काव्यचर्चा में प्रयुक्त किया जाता है।

बिम्ब भावों की व्यञ्जना का प्रमुख साधन

भाव की सत्ता काव्य में आवश्यक मान लेने पर उसकी अभिव्यक्ति के रूप का प्रश्न महज ही उठता है। भाव-चित्त की 'विशिष्ट चेतन दशा' का नाम है। यह दशा अपने आप में अरूप व अपूर्ण होती है। इस अरूपता को सूचित करना ही काव्य का लक्ष्य है। भाव काव्य में कथ्य रूप में प्रकट नहीं होता। यदि कहीं प्रकट किया जाय तो स्वशब्दाच्छत्य दोष माना जाता है। अर्थात् 'क्रोध है' 'प्रेम है' 'लज्जा' है आदि कहने में इन भावों का अनुभव नहीं किया जा सकता, इन्हें दृश्य वर्णनो द्वारा मूल बनाकर प्रस्तुत करना होता है। प्राचीन आचार्यों ने इसके लिये व्यञ्जना का विधान किया है। उदाहरण के लिये रति भाव को लीजिये। भाव रूप में वह दृश्य की एक विशिष्ट अनुभूति अथवा अवस्था है जो काव्य में केवल शब्दों

के माध्यम से प्रस्तुत नहीं की जा सकती। कवि उसको विभाव, अनुभाव आदि के वर्णनों द्वारा व्यञ्जित करते हैं। ये विभाव, अनुभाव विम्ब अर्थात् चित्र रूप में ही प्रस्तुत किये जाते हैं। इस प्रकार रस व भाव की व्यञ्जना का सशक्त माध्यम विम्ब ही है।

वस्तुतः भाव भी मूलतः अमूर्त या अरूप नहीं होते। उनके कारण अर्थात् उद्गम स्थल अवश्य ही मूर्त होते हैं। करुण भाव की उत्पत्ति वाल्मीकि के दृश्य में क्रीचीविलाप के करुण दृश्य से ही हुई। भय की उत्पत्ति किसी भयानक वस्तु या प्राणी को देखकर ही कवि हृदय में उत्पन्न होती है। इन भावों की अभिव्यक्ति के लिये भी इसी प्रकार मूर्त एवं गोचर माध्यम अपेक्षित हैं। यह मूर्तता एवं गोचरता विम्ब विधान का ही कार्य है। अपने हृदय की करुणा को वाल्मीकि कवि सीता-निर्वासन के दृश्य पाठकों तक संप्रेषित करते हैं। भय का संप्रेषण ताड़का आदि के भयकर रूप के वर्णन द्वारा करते हैं। यह सब विम्बविधान का ही क्षेत्र है। मानस नाशात्कार हेतु कवि विभाव अर्थात् आलम्बन व उद्दीपन का चित्रात्मक विवरण प्रस्तुत करते हैं। अनुभावो अर्थात् त्रियाग्रो व मुद्राग्रों का चित्रण करते हैं जो सर्वैव विम्ब स्वरूप होती है। सचार्थियों भी व्यञ्जना दृश्यों व विम्बों से कराते हैं। इस प्रकार विम्ब अमूर्त भावों के वर्णन की एक पद्धति है और इस मृष्टि के लिये चित्र-भाषा ही श्रेष्ठ माध्यम है।

अब हम भावों के आधार पर कालिदास के विम्बों को वर्गीकृत कर परखने का प्रयत्न करेंगे। प्रत्येक कवि प्रत्येक भाव में तन्मय नहीं हो पाता। कवि का जो प्रकृतिस्थ भाव होता है वह उसी में रमकर अधिक सुन्दर विम्ब सृष्टि कर पाता है। कालिदास प्रेम व सौन्दर्य के कवि हैं यह सर्वविदित ही है। यही कारण है कि प्रेम के संयोग, वियोग व करुण के दृश्य उनके कोमल रसभाव के अनुकूल पड़ते हैं। सौन्दर्य का कवि बीभत्स के सटीक चित्र नहीं दे पाता। उत्साह के चित्र भी कालिदास की अपेक्षा भट्टनारायण में अधिक प्रभावोत्पादक मिल जाएंगे। करुण के सम्राट् भवभूति हैं। इस प्रकार भावात्मक विम्बविधान द्वारा कवि के स्वभाव का अच्छा अध्ययन किया जा सकता है।

कालिदास के भावात्मक विम्बों को हम (क) स्थायी भावों (ख) व्यभिचारी भावों एवं (ग) सात्त्विक भावों के क्रम में ही देखने का प्रयत्न करेंगे। सर्वप्रथम स्थायी भावों के आधार पर कवि के विम्बों को निम्न वर्गों में बांटा जा सकता है—

- (1) रति (संयोग व विप्रलम्भ)—नायकनायिकागत
- (2) रति—देव, मुनि विषयक (भक्ति भाव)
- (3) वात्सल्य रति
- (4) उत्साह (धर्म, दान, दया, युद्ध)
- (5) क्रोध
- (6) शोक

- (7) भय
- (8) जुगुप्सा
- (9) शम
- (10) हास्य
- (11) आश्चय

रति (सयोग)

कालिदास के काव्य में शृंगार के दोनो प्रकार व कल्याण रस की प्रत्युत्तम व्यञ्जना हुई है। विशेषकर शृंगार में कालिदास की निपुणता देखकर जयदेव ने उहे कविता कामिनी का विकास कहा है। रति व विलासपूर्ण चित्रों में कालिदास की रचनाएँ भरी पड़ी हैं। एक सुभाषितकार ने तो शृंगाररस में और ललित पद-योजना में कालिदास से बढ़कर अभी तक किसी का भी नहीं माना है। रति भाव को आस्वादावस्था तक पहुँचाने में विभाव (आश्रय व आलम्बन) का विम्बात्मक वर्णन प्रथम आवश्यकता है। कालिदास ने अपने काव्या व नाटका में नायक नायिकाओं के सुन्दर चित्र खींचे हैं जिनका उल्लेख अनुपम अर्घ्यायाम् भानव विम्बा के अन्तर्गत किया जा चुका है। रति क्षेत्र में उद्दीपन विभाव प्रकृत भाव को विशेष रूप से उभारता है। नायक व नायिका के परस्पर हावभाव, चेष्टाओं आदि का विम्बात्मक वर्णन परस्पर रति को बढ़ाता है। देशकान्तु का वर्णन भी उद्दीपन का रूप है, जिसके अन्तर्गत परिस्थिति, प्रकृति आदि आती है। कालिदास ने रति में उद्दीपन हेतु प्रकृति के विम्बात्मक वर्णन प्रस्तुत किये हैं।

‘श्रुतुसंहार’ की प्रकृति मुख्य रूप में रति भाव के उद्दीपन हेतु ही प्रस्तुत की गई है। रूप, रस गन्ध के अनेक सुन्दर चित्र वहाँ मिलते हैं जिनका विस्तृत विश्लेषण प्रकृति-विम्बों में किया गया है। ‘कुमारसम्भव’ का वसन्त वर्णन मुख्यतः इसी हेतु सजोया गया है। अनुभाव, आश्रयात के शरीरिक विस्तार हैं, जिनसे पाठक व दर्शक को आश्रम के हृदयस्थ रतिभाव का ज्ञान होता है। ‘कुमारसम्भव’ में शिव की द्वारात की देखने के लिये उमड़ती स्त्रियाँ के हावभावा का सुन्दर चित्रण कालिदास ने किया है। ‘रघुवश’ में इन्दुमती के स्वयंवर में उपस्थित राजाओं की शारीरिक चेष्टाएँ सचित्र व मनोरञ्जक ढंग से वर्णित हुई हैं। इसी प्रकार अज्ञ का देखने के लिये गवाक्षों को मुख कमरों में भरती नारियों के चित्र भी विशेष विम्बात्मक है। यद्यपि ये सभी उदाहरण ग्रास्त्रीय दृष्टि से भावामास के उदाहरण हैं क्योंकि यहाँ रति अभ्यनिष्ठ नहीं है किन्तु भावाभास भी भाव का ही एक रूप है वहाँ भाव का अभाव नहीं माना जा सकता। रति के क्षेत्र में आने वाले व्यभिचारी—यथा लज्जा, धावेग, जडता, शीत्सुक्य, चपलता हृष आदि की भी कालिदास ने विम्बों के माध्यम से व्यञ्जित किया है। यहाँ मन्त्रों में नायक नायिका गत रति भाव से सम्बन्धित कुछ उदाहरण लेना उचित होगा।

रति क्या है ? और एकाएक इसका आविर्भाव किस प्रकार होता है, इसका सुन्दर चित्र 'कुमारसंभव' में मिलता है। समाचिनिरत शिव जब नेत्र खोलकर उन्मादक परिवेश में पार्वती के विश्व-रम्भोहक रूप को देखते हैं तो एकाएक उनकी दृष्टि किञ्चित् अधीर होकर मानसिक विचलन के साथ पार्वती के विम्बावर मुख पर जा टिकती है।

हरस्तु किञ्चित् परिनुप्तर्धैर्यश्चन्द्रोदयारम्भ इवाम्बुराशिः ।

उमामुखे विम्बफलाधरोष्ठे व्यापारयामास विलोचनानि ॥

(कु. 3.66)

इस श्लोक में शिव के मन में एकाएक पैदा होने वाले रतिभाव का उत्तम विम्बात्मक वर्णन हुआ है। 'किञ्चित्परिनुप्तर्धैर्यत्वं' को पुनः अंग विम्ब 'चन्द्रोदयारम्भ' में 'अम्बुराशिः' की हलचल में मूर्त किया गया है।

कालिदास के नाटकों में संयोगरति के विलासपूर्ण चित्र उपलब्ध होते हैं। भ्रमर की चेष्टा के बहाने 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' में रति का सम्पूर्ण चित्र पूर्वोद्धृत निम्न श्लोक में किया गया है—

चलापांगां दष्टिं स्पृणसि बहुशो वेपथुमती

रहस्याख्यायीव स्वनसि मृदु कर्णान्तिवचरः ॥

(1.20)

यहाँ भ्रमर के मिस कामिजन के व्यवहार-दृष्टि-स्पर्श, मृदु कथन, अघरपान आदि के विम्ब उपस्थित किये गये हैं। भ्रमर की स्वाभाविक चेष्टाएँ अलग विम्ब बना रही हैं किन्तु यहाँ वास्तविक उपभोग्य चित्र दूसरा ही है जो रति में परिपूर्ण है।

कालिदास रति के चित्र प्रस्तुत करने में बड़े प्रगल्भ है, उन्हें वास्तव में भ्रमर के बहाने की भी कोई आवश्यकता नहीं है। 'मालविकाग्निमित्र' में राजा और मालविका का यह चित्र द्रष्टव्य है—

हस्तं कम्पयते नृगद्वि रश्नाव्यापारलोलाङ्गुलीः

न्वो हस्तां नयति स्तनावरणातामालिङ्ग्यमाना दलात् ।

पातुं पक्ष्मलनेत्रमुन्नमयत माक्षीकरीत्याननं

व्याजेनाप्यभिलापपूरणमुच्छं निर्वर्तयत्येव मे ॥

(4.15)

मुग्धाशकुन्तला अपना रतिभाव न तो सर्वथा छिपा पाती है न प्रकट कर पाती है, उनका व्यापार कुछ इस प्रकार का होता है—

'अभिमुखे मयि नन्दतमीक्षणं

हन्तितमन्यनिमित्तकंधोदयम् ।

विनयावाग्वितवृत्तिरस्तस्तया

न विवृतो मदनो न च संवृतः ॥

(अभि. 2.11)

शकुन्तला राजा से प्रायः मिलने पर तुरन्त दृष्टि हटा लेती थी और किसी अन्य बात के बहाने हमें भी देती थी। उसका प्रायः बुराना, हँसना उसकी शृंगार लज्जा की ध्वनित करते हैं। शास्त्रीय शब्दों में यह 'हेला' व 'भाट्टापित' भाव व्याप्य है। इसी प्रकार—

मुहुरगुनिसकृतापरोष्ठ प्रतिपेक्षाक्षरविकलवाभिरामम् ।

मुखमसविवति पदमलादया कथमभ्युनमित न चुम्बित तु ॥

(ग्रन्थ 3 22)

श्लोक में मुग्धा शकुन्तला का रति व्यवहार 'अमुलि मवरण' 'प्रतिपेक्षाक्षर' व 'असविवतन' की मूर्त क्रियाओं द्वारा अभिव्यक्त हुआ है।

नाटकों के अतिरिक्त काव्यों में भी कालिदास ने अनेक शृंगारिक चित्र दिये हैं। 'रघुवश' के उन्नीसवें सर्ग में आनकण के चरित में अर्धव्य विषयविलास का मुक्त चित्रण हुआ है जो विम्बात्मक होते हुए भी मधुर प्रभाव नहीं छोड़ता। इसके विपरीत 'कुमारसम्भव' में शिव-पावती का विलास बड़ी मधुर भावविभूति के साथ कवि ने प्रस्तुत किया है। 'कुमारसम्भव' के अष्टममं में रति-सम्बन्धी अनेक विम्ब देखे जा सकते हैं। 'मेघदूत' यद्यपि विरह का काव्य है किन्तु कवि की विलास भावना ने स्मृति व मानवीकरण के आधार पर अनेक सयोग रति के चित्र प्रस्तुत किये हैं। अलका के भवनो का वर्णन करते करते यथा वहाँ के रति विलास का स्मरण करने लगता है। अलका का एक रति चित्र इस प्रकार है—

नीवीबधोच्छ्वसितशिपिल पत्र विम्बाधराणा

क्षीम रागादनिमृतकरेष्वाभिपत्तु प्रियेषु ।

अचिस्तु गानभिमुखमपि प्राप्य रत्नप्रदीपा—

न्हीमूढाना भवति विफलप्रेरणाचूणमुष्टि ॥ (उ मे 5)

यहाँ रति-सम्बन्धी अनेक क्रिया-कलाप विम्बों में उपस्थित किये गये हैं। यक्षिणी नारियो की रतिलज्जा का सुन्दर चित्रण किया गया है।

'मेघदूत' में ही मानवीकरण द्वारा कवि ने अनेक रति विलास पूर्ण विम्ब प्रस्तुत किये हैं। मेघ का गङ्गीरा नदी के साथ प्रेम-व्यापार भरलीलता की सीमा में पहुँच जाता है १९६ मानवेतर विलास होने के कारण इस भावाभास रसामास की कोटि में रखा जा सकता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि कालिदास के काव्य में सयोग-रति के विम्बों की मात्रा सर्वाधिक है, जो उनके शृंगार प्रेम को व्यञ्जित करती है।

रति (वियोग)

विप्रलम्भ रति वर्णन में कालिदास ने असाधारण कुशलता प्रदर्शित की है। उनकी सभी रचनाओं में प्रायः वियोग के चित्र मिलते हैं जिनमें 'अभिज्ञान-शाकुन्तलम्' व 'विक्रमोर्वशीयम्' नाटकों में नायक गत वियोग का सुन्दर चित्रण है। महाकाव्यों में अजविलाप व रति विलाप में भी विप्रलम्भ के विम्ब मिलते। यद्यपि यह अन्तः शोक भाव के अधिक निकट है। 'मेघदूत' तो विप्रलम्भ का ही काव्य है। इसका अर्थ वियोग से ही होता है और अन्त भी उसी से हो जाता है। कालिदास के विप्रलम्भ रति के अध्ययन से एक यह उल्लेखनीय बात सामने आती है कि कवि ने नायकों की ही विरह-व्याकुलता के अधिक चित्र दिये हैं। दुष्यन्त, पुरुरवा और यक्ष की विरह-व्यथा के विम्ब जैसे कालिदास ने दिये हैं, अन्य कवियों में नायकगत ऐसे विम्ब दुर्लभ हैं। 'मेघदूत' में यक्ष अपनी कल्पना से विरहिणी यक्षणी के जो चित्र देता है वे भी बड़े प्रभावी हैं।

'काल्यानुगासन' के अनुसार विप्रलम्भ की निरुक्ति इस प्रकार है—'सम्भोग-मुखास्वादलोभेन विजेरण प्रलभ्यते आत्मात्रेति विप्रलम्भः' अर्थात् नायक नायिका के परस्परानुराग में मिलन की निराशा ही विप्रलम्भ है। 'नाट्यदर्पण' के अनुसार 'परस्परानुरक्तयोरपि विलासिनो, पारतन्त्र्यादेरघटनं चित्तविश्लेषणे वा विप्रलम्भः' इस प्रकार वियोग में नायक नायिका का परस्पर अनुराग तो रहता है किन्तु परस्पर मिलन नहीं हो पाता।⁹⁷ वियोग में रति का भाव लगा रहता है जो उसे करुण में भिन्न बनाए रखता है। पुनर्मिलन की आशा वियोग में संयोग के मुखस्वप्न दिखाती है, वास्तविक मिलन में काल्पनिक मिलन के चित्र अधिक रंगीन होते हैं। इसीलिये वियोग में भी आनन्द है।

विप्रलम्भ शृंगार के चार भेद हैं—पूर्वराग, मान, प्रवास और कर्ण। कालिदास की रचनाओं में ये सभी स्थितियाँ प्राप्त होती हैं। उनके तीनों नाटकों में प्रेमविवाह होते हैं अतः 'पूर्वराग' के विम्बों के अच्छे अवसर कवि को प्राप्त हुए हैं। 'मालविकाग्निमित्र' में डरावती के 'मान' का अच्छा चित्रण हुआ है। 'मेघदूत' में काल्पनिक 'मान' के चित्र हैं। अभिलाषा, चिन्ता, स्मृति, गुणकथन, उद्वेग, सम्प्रलाप, उन्माद व जड़ता, इन प्रेम दशाओं के सुन्दर विम्ब रति चित्रों में कालिदास ने मँजोए हैं। 'मेघदूत' में प्रवास का विस्तृत वर्णन है। 'दशरूपक' के अनुसार प्रवास-विप्रलम्भ में नायिका की अनेक चेष्टाएँ हुआ करती हैं—ग्रंगमालिन्य वस्त्र मालिन्य, एकवेणीधारण, निष्वास-उच्छ्वास, रोदन, भूमिपतन आदि।⁹⁸

कालिदास ने यक्षिणी की इन सभी अवस्थाओं के सूक्ष्म विम्ब प्रस्तुत किये हैं। विरह में अंगों का असौष्ठव सन्ताप, पाण्डुता, दुर्बलता, मर्मचि, अधीरता, अनालम्बनता, तन्मयता, उन्माद तथा मूर्छा ये दम कामदशाएँ देखी जाती हैं।⁹⁹ कालिदास के विरह-चित्रों में ये सभी दशाएँ विम्बित की गई हैं।

अब कुछ उदाहरण लेकर हम सन्धेप में वियोग-विम्बों की व्याख्या करने का प्रयत्न करेंगे। 'मेघदूत' में कवि ने बड़ी कृशला में विप्रलम्भ रति के विम्ब प्रस्तुत किये हैं। रामगिरि पर बैठा यक्ष स्वयं रति-विप्रलम्ब, कृशकाय, विरह की प्रतिमूर्ति बना हुआ है। उसकी इस कृशकाय अवस्था को 'वनकवनयभ्र गरित-प्रसोष्ठ'¹⁰⁰ के विम्ब से व्यजित किया गया है। उधर यक्ष अपनी पत्नी की कल्पना करता है और उसके वियोग का जो चित्र करता है वह रति भाव को उभयनिष्ठ बनाकर, काव्य में विप्रलम्भ चित्रण को सम्पूर्णता पर पहुँचा देता है।

विरहिणी यक्षिणी के चित्रण में कालिदास ने विम्ब-रचना का चरम निदर्शन उपस्थित किया है। यक्ष को विश्वास है कि उसकी विरह दशा के विम्बात्मक वर्णन से मेघ उसकी प्रिया को अवश्य पहचान लेगा—

ता जानीया परिमितकथा जीविन मे द्वितीय

दूरीभूते मयि सहचरे चक्रवाकीमिवकाम ।

गाढोत्कण्ठा गुरुषु दिवसेष्वेपु गच्छन्तु बाला

जातामन्ये शिशिरमयिता पद्मनी वायम्पाम् ॥ (उ मे 23)

प्रिय वियोग में यक्षिणी, जो यक्ष का दूसरा प्राण है, चुपचाप रहती होगी। उसकी एकाकिनी अवस्था के लिये चक्रवाकी का उपमान बड़ा व्यञ्जक है। शिशिर मयिता पद्मनी के रूप में यक्षिणी का विम्ब हृदय द्रावक है जो उसकी क्षीणता की स्पष्ट व्यञ्जना करता है। यहाँ वियोग रति से सम्बन्धित शोक, विपाद, चिन्ता आदि व्यभिचारी भावों की सूक्ष्म व्यञ्जना हो रही है।

दिन रात रोने में यक्षिणी की सूजी हुई पलकें, गरम आँहों से उठे हुए रग वाले ओठ, हथेली पर टिका हुआ, रुखी थलकी में कुछ-कुछ छिपा हुआ उदात्त चेहरा, जैसे मेघ से आवृत चन्द्रमा का कालिहीन मण्डल, विरहिणी के देय का स्पष्ट चित्र प्रस्तुत करता है—

नून तस्या प्रवलरदिनोच्छूननेत्र प्रियाया

नि श्वासानामक्षिशिरतया भिन्नवर्णाधरोष्ठम्

हस्त यस्त मुष्मसकलव्यक्ति लम्बालकत्वा—

दिन्दादं य त्वदनुसरणकिलष्टका त्वेभिभानि ॥ (उ मे 24)

यक्षिणी की इस दीनता का पाठक पर कल्याण प्रभाव होता है। इसी प्रकार के विरह के अनेक विम्ब कवि ने प्रस्तुत किये हैं। कभी वह व्याकुल मन से देवताओं को पूजा करती है कभी कल्पना से यक्ष का विरह व्याकुल चित्र बनाती है कभी पित्रो में बैठती मैना से पति के बारे में चर्चा करती है।¹⁰¹ ये चिन्ता, उत्कण्ठा आदि भावों के विम्ब हैं। कभी मलिन-वसन-श्रोक में वीणा रखकर पति के नाम वाले गीत गाती है, किन्तु भावावेश में निकले आँसूओं को तारों पर से पोंछने-पोंछने स्वरों के आरोहावरोह भूल जाती है।¹⁰² यह विम्ब विरह की 'मनःसंग' अवस्था को व्यंजित करता है। विरह के प्रथम दिन से ही यक्षिणी देहली पर नित्य पुष्प रखकर गिनती रहती है कि अब विरह के कितने दिन और गेप है ?¹⁰³ विरहिणी का निम्न विम्ब भी अतीव भाव-व्यंजक है—

पादानिन्दोरमृतशिशिराञ्जलमार्गप्रविष्टा—

न्यूनप्रीत्या गतमभिमुखमनिवृत्त तथैव ।

चक्षुः श्लेदात्सलिलगुरुभिः पङ्कमभिश्छादयन्ती

साश्रोऽहनीव स्थलकमलिनी न प्रबुद्धा न मुप्ताम् ॥ (उ.मे. 32)

गवाक्ष में से छनकर आती चन्द्रमा की किरणों को पहले की भाँति ठंडी व सुखदायक समझकर यक्षिणी उनकी ओर अभिमुख होती है, किन्तु विरह के कारण वे किरणें उसे जलाने लगती हैं, इस विषय वस्था में यक्षिणी की पलके आँसूओं में भारी हो जाती हैं जैसे बदली के दिन अवशिली कमलिनी की भाँति न जागती हैं न सोनी हैं।

यहाँ विरह की अरति या विषयद्वेष अवस्था के लिये ममस्पर्शी विम्ब दिया गया है।

यक्ष का विरहावस्था निम्न विम्ब में अविस्मरणीय है—

त्वामानिह्य प्रणयकुपिता वातुगणैः शिलाया

मात्मानं ते चरणपतितं वावदिच्छामि कर्तुम् ।

अहंस्नावन्मुहुर्पचितैर्ऋषिरालुप्यते मे

कूरन्स्मिन्नपि न सहते नंगम को कृतान्तः ॥ (उ.मे. 37)

विरही यक्ष प्रकृति के पदार्थों में कहीं भी नमूची प्रिया के दर्शन दुर्लभ देव चित्र-रचना में प्रिया की कमनीय काया को निरखना चाहता है। वह उपकण्ठों के अभाव में पत्थर पर गुरु ने मान करती प्रिया का चित्र बना उसको मनाने के लिये चरणों में पड़ना चाहता है किन्तु अश्रु प्रवाह ने दृष्टि अवरुद्ध हो जाती है।

101. उ.मे. 25

102. वही 26

103. उ.मे. 27

निर्दयी देव (मनवसर मे अश्रुप्रवाहित कर) चित्र मे भी सयोग नही होने देता । इस प्रकार मेघदूत मे विरह के अनेक विम्ब देने जा सकते है जहाँ रति भाव का पूर्ण-परिपाक हुआ है ।

राजा दुष्यन्त के भी विरह चित्र अत्यन्त सजीव है । यथा—

उदमग्निशिरेऽन्तस्तापाद् विवर्णमणीकृत
निशि-निशि भुज-यस्तापागप्रसाग्भिश्शुभि ।
अनभिलुलितज्याघाताक युहुर्मणिबन्धनात्
कनकवलय स्रस्त-स्रस्त मया प्रतिसायतै ॥ (भभि 3 10)

यज्ञ की भाँति दुष्यन्त का भी कनकवलय क्षिमकता रहता है, जो वृशता का ध्वजना करता है । वगन की मणियाँ गम आँसुओं मे भीगने रहने के कारण विवर्ण हो गई हैं । कारण हर रात भुजा पर टके अपागों से आँसू बहते रहते हैं । इससे राजा का रात्रि जागरण सूचित होता है । राजा होने के कारण दिन मे रो भी नहीं सकता । भुजबन्ध को वह बार-बार ऊपर सरकाता है, किन्तु वृश इतना हो गया है कि वह पुन कलाई पर सरक आता है । म० श० उपाध्याय के शब्दों मे इस श्लोक मे 'निशि' 'निशि' और स्रस्त 'स्रस्त' का प्रयोग द्विवचि द्वारा स्थिति को अत्यन्त कारण बनाने के लिये हुआ है । निशि-निशि, रात-रात, रात के बाद रात, एक के बाद एक लगातार रातें जैसे शोकपीयर मेक्वेथ' मे कहता है—'टुमारो एन्ड टुमारो' वैसे ही स्रस्त स्रस्त मे निरन्तर सरकते रहने की ध्वनि है और दोनों की इस ध्वनि मे एक अजीब दशभरी वेवमी है सभाल से परे की लाचारी ।¹⁰⁴

इस प्रकार स्पष्ट है कि कालिदास ने विरह व्याकुलता के अनेक स्पष्ट विम्ब प्रस्तुत किये हैं जो शृंगार रस को सफरता प्रदान करने मे एकमात्र कारण है ।

(ग) देव रति (भक्ति भाव)

देव, गुरु, मुनि आदि के प्रति जो रति भाव होता है वह भक्ति भाव कहा जा सकता है । कालिदास यद्यपि भक्त कवियों की श्रेणी मे नहीं आत किन्तु कथानक के आग्रह से कई अवसरों पर उन्होंने भक्ति भाव का चित्रण किया है । देव विषयक रति का 'कुमारमभव' के द्वितीय सर्ग मे तारक राक्षस मे सप्रस्त देवों की ब्रह्मा के प्रति की गई स्तुति मे अच्छा निर्वाह हुआ है । पष्ठ सर्ग मे सप्तपियों द्वारा शिव की स्तुति भी कवि के हृदयस्थ, भक्तिभाव की प्रकट करती है । 'रघुवश' का 'दिलीप-गोमेवा' प्रसंग भी भक्ति भाव की ही रचना है । दशम सर्ग मे 'विष्णु स्तुति' के प्रसंग मे भी देव विषयक रति का मनोहर स्वरूप प्राप्त होता है । यहाँ कवि का भक्तिभाव सुन्दर विम्बों की सृष्टि करता है । रावण के भीषण अत्याचार

से पीडित देवगण भगवान विष्णु की शरण में उसी प्रकार जाते हैं जैसे धूप से व्याकुल पथिक छाया वाले वृक्ष की शरण में जाता है।¹⁰⁵ जैसे एक ही स्वाद वाला वर्षा का जल विभिन्न देशों में वर्षण करने कारण भिन्न स्वाद वाला बन जाता है। उसी प्रकार आप (ईश्वर) निर्विकार होते हुए भी सत्व, रज, तप, तीनों द्वारा अनेक रूप धारण कर लेते हैं।¹⁰⁶ यहा भक्ति जैसे अमूर्त भाव को सादृश्य भाव विम्ब द्वारा स्पष्टता प्रदान की गई है।

मुनि विषयक रति का चित्रण 'कुमारसंभव' में हिमालय तथा सप्तपिण्यों के संवाद में हुआ है। हिमालय सप्तपिण्यों अपने घर आया देख अत्यन्त गदगद हो उठते हैं और अपनी भक्ति विभिन्न विम्बों के सहारे निवेदन करते हैं। उल्लेखनीय है कि विम्बों की मृष्टि सदैव, भावावेग की अवस्था में ही सहज है। हिमालय ऋषियों से कहते हैं—

अप्रमेघोदयं वर्षमदृष्टकुमुमं फलम् ।

अतर्कितोपपन्न वो दर्शनं प्रतिभाति मे ॥

मृदु बुद्धमिवात्मानं हैमीभूतमिवायसम् ।

भूमेदिवभिवाहं मन्ये भवदनुग्रहात् ॥

अद्यप्रभृति भूतानाधिगम्योऽस्मि शुद्धये ।

यदध्यामितमहदिभस्तद्वि तीर्थं प्रचक्षते ॥

(6.54-56)

ऋषियों के अचानक दर्शन के लिए बिना मेघ की वर्षा और बिना कुमुम के फलदर्शन का विम्ब दिया गया है। इससे हिमालय की अतिशय प्रसन्नता घोषित होती है। ऋषियों के आगमन में जो गौरव हिमालय अनुभव करते हैं उसे भी मूर्त रूपों से स्पष्ट करते हैं 'मानो' अज्ञानी से जानी हो गया हूँ, लोहे से सोना बन गया हूँ, अथवा पृथ्वी से स्वर्ग पहुँच गया होऊँ'। अन्त में तीर्थ का प्रतीक पवित्रता की व्यंजना करता है। आज से मैं स्वयं को ऐसा विज्ञान तीर्थ का समझता हूँ, जहाँ अति ही लोभ पवित्र हो जाएँ, क्योंकि जहाँ सज्जनों का निवास हो जाए वहाँ तीर्थस्थल बन जाता है।' 'रघु-कोत्म प्रकरण' में भी गुरु जन विषयक भक्ति-भाव के चित्र मिल जाते हैं। गुरु से शिष्य उसी प्रकार ज्ञान प्राप्त करता है जैसे लोक सूर्य से चेतनता प्राप्त करता है—

'यतस्त्वया ज्ञानमशेषमाप्तं लोकेन चेतन्यमिवोष्णारम्भः

(रघु० 5'4)

इस प्रकार हम देखते हैं कि यद्यपि भक्ति के अनेक स्थल कालिदास के कथानकों में आए हैं तथापि भक्ति के वैसे विम्ब कवि नहीं दे सका जैसे शृंगार

रति के दे सका है। कारण भक्ति कवि का प्रवृत्तिस्य भाव नहीं है। भक्ति के कहीं अच्छे बिम्ब हिंदी भक्त कवि तुलसीदास की रचनाओं में मिल जाते हैं, अस्तु।

(घ) वात्सल्य रति (वत्सल भाव)

वत्सल भाव का प्रति सुंदर चित्रण कालिदास की रचनाओं में हुआ है। अनपत्यता की व्यथा जितने मामिक ढंग से कवि ने व्यक्त की है उतने ही सुंदर बिम्ब वात्सल्य भाव के प्रस्तुत किये हैं। यद्यपि अपनी सभी चतुर्थियों में कवि ने सत्तान विषयक रति के प्रति आसक्ति प्रदर्शित की है किन्तु कुछ स्थल बिम्ब की दृष्टि से अविस्मरणीय हो गये हैं।

राजा दिलीप को कठिन तपस्या के बाद पुत्र रघु की प्राप्ति होती है। तेजस्वी पुत्र को पाकर दिलीप और मुदक्षिणा उमरी प्रकार भाव विभोर हो उठते हैं जैसे कार्तिकेय को पाकर शकर-पावती।¹⁰⁷ पुत्रोत्पत्ति की बात सुनते ही वे अन्त पुर में जाते हैं और जैसे वायु के रुक जाने पर कमल निश्चल हो जाता है वैसे हाथे एकटक होकर अपने पुत्र का मुह देखने लगते हैं। जैसे चंद्रमा की देखकर समुद्र में ज्वार आ जाता है, इस प्रकार उनका आनन्द अंगों में नहीं समा पाता।¹⁰⁸ यहाँ राजा के अपार हर्ष के लिये ज्वार का बिम्ब बड़ा सशक्त है। जब बालक रघु कुछ बड़े होले हैं तो धाय के द्वारा लिखाई बातों की अपनी तोतली बोली में बोलते हैं। धाय की अंगुली पकड़कर धीरे-धीरे चलते हैं और झुककर गुम्फाओं को प्रणाम करते हैं। यह सब देखकर पिता प्रमत्तता में फूटा नहीं समाने—

उवाच धाम्ना प्रथमोदित वचो ययो तदीयामवलम्ब्य चागुनिम् ।
अभूच्च नम्र प्रणिपातशिक्षया पितुम् दत्तेन ततान सोऽभक ॥

(रघु 3 25)

यहाँ कवि ने बालक रघु का अत्यन्त स्वाभाविक व स्पृहणीय बिम्ब प्रस्तुत किया है जो सहृदय को वत्सल भाव में विभोर कर देता है। पिता की भाव विभोरता का चित्र दृष्टव्य है—

तमकमारोप्य शरीरयोगर्जं मुखेनपिचतमिवाभूत त्वचि ।
उपान्तमम्मीलितलोचनो नृपश्चिरात्सुतस्पर्शरपयता ययो ॥

राजा पुत्र को गोद में लेकर गद्गद हो जाते हैं। स्पर्श सुख से लगता है जिगात धमत से सिंच गया हो। राजा आँखें मूंदकर (अथ विषयो में निरत हो) पुत्र स्पर्श के एकांत सुख का देर तक आनन्द लेत रहते हैं। यहाँ राजा के आनन्द का सचित्र वर्णन हुआ है जो स्वाद व स्पर्श सवेदना से परिपूर्ण है।

107 रघु 3/23

108 यहाँ 3/17

दुस्यन्त भी अनपत्यता से अभिशप्त है, बालक भरत को देखकर वे पुलकित हो उठते हैं। इस संदर्भ में भरत के मिस एक शिशु का जो विम्ब कालिदास ने दिया है वह साहित्यिक कौशल का बेजोड़ नमूना है—

आलक्ष्यदन्तमुकुलाननिमित्तहासैव्यक्तवर्णरमणीयवचः प्रवृत्तीन् ।

अंकाश्रयप्रणयिनस्तनयान्वहन्तो धन्यास्तदंगरजसा मलिनीभवन्ति ॥

(अभि. 7.17)

इस विम्ब की रचना में कालिदास ने उच्चकोटि की कल्पना का परिचय दिया है। बालक की अकारण हँसी, उससे कली जैसे दातो का कुछ कुछ चमकना तोतले बोल, और गोद में आने के लिए हुलसना, ये सभी क्रियाएँ आकर्षक और सचित्र हैं। बालक का ऐसा सीधा सच्चा किन्तु सूक्ष्म पकड़ वाला और स्पृहणीय चित्र साहित्य में अन्यत्र दुर्लभ है। एक आलोचक के अनुसार इस पद्य में सत्य, शिव सुन्दर की समन्वित अभिव्यक्ति हुई है। विम्ब और कल्पना का यह चरम निदर्शन है। वस्तुतः भाव की यह श्रेष्ठतम विम्वात्मक अभिव्यक्ति है।¹⁰⁹

शोक

शोक भाव की व्यंजना कालिदास साहित्य में अनेक स्थलों पर हुई है। 'अजविलाप' व 'रतिविलाप' तो मृत्यु के कारण अनन्त शोक पूर्ण घटनाओं पर आधारित हैं। 'सीता-निर्वासन' व 'शकुन्तला की विदाई' तथा परित्याग के दृश्य भी सहृदय को शोक मग्न करने की क्षमता रखते हैं। इसके अतिरिक्त 'रामवनगमन' 'दशरथ मरण' आदि अनेक कारण प्रसंग कालिदास की रचनाओं में प्राप्त होते हैं। कोमल स्वभाव के कवि ने इन स्थलों में अनेक प्रभावशाली विम्ब प्रस्तुत किये हैं। कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं। शकुन्तला के विदा होते समय महर्षि कण्व का यह शोक विह्वल रूप सामाजिक के हृदय पर संक्रामक प्रभाव डालता है—

यास्यत्यद्य शकुन्तलेति हृदयं संस्पृष्टमुत्कण्ठया

कण्ठः स्तम्भितवाष्पवृत्तिकलुपश्चिन्ताजडं दर्शनम् ॥ (अभि. 4.5)

वनवासी होने हुए भी कन्या को विदा करने की वान मोचते ही ऋषि का हृदय भर जाता है, गले से बोल नहीं निकलता, दृष्टि को कुछ सूझता नहीं। अवश्य ही यह विम्ब बहुत दृश्य नहीं है लेकिन मंथमी ऋषि की व्याकुल अवस्था का सुन्दर विश्लेषण प्रस्तुत करता है। तपोवन के जीव जन्तुओं का शोक सर्वथा दृश्य है—

उद्गलितदर्भकवला मृग्यः परित्यक्तनर्तना मयूर्यः ।

अपनृनपाण्डुपत्रा मुञ्चन्त्यश्रूणीव लताः ॥ (11)

यहाँ आश्रम की शोकावस्था का व्यञ्जित करने के लिए तीन बिम्ब दिये गये हैं (1) हरिणी, जो घास को उमले दे रही है (2) मयूरी-जिह्वीने उदाम होकर नृत्य छोड़ दिया है और (3) लताएँ जो प्रचलन होने हुए भी नित्य साहचर्यवश शकुन्तला के आसन वियोग पर पीले पत्तों के रूप में अश्रु बहा रही हैं। विशेष रूप से स्त्रीलिंग निर्देश से कारुणिकता व कोमलता में अभिवृद्धि हो रही है। पिता की छत्रछाया से वंचित होती हुई शकुन्तला स्वयं की मलयवृक्ष से उखाड़ी गई चन्दन लता की भाँति निराश्रित या अत्यन्त कातर हो उठती है—

‘(पितरमाश्लिष्य) कथमिदानीं तातस्याकात्परिभ्रष्टा मलय-सङ्गमलिता चन्दनजनेव देशातरे जीवितं धारयिष्ये ।’ वृक्ष से उखाड़ी गई लता का बिम्ब अत्यन्त करुणीत्पादक है और जब धीरे गम्भीर पिता कहते हैं कि ‘हे पुत्री तुम्हारे द्वारा कुटिया के द्वार पर लगाई गई नीवार की बेल को देखते हुए तुमको किस प्रकार भूल सकूँगा, तो सारा वानावरण ही शोक में डूब जाता है—

शमसेष्यति मम शोकः कथं नु त्वया रचितपूर्वम् ।

उदजद्वाविरूढ नीवाग्बन्धिं विलोक्यते ॥

(4 20)

एक प्रकार से यह कण्व की अन्तिम शोक भावपूर्ण उक्ति है जिसमें एक छोटी सी ‘नीवार बेल’ की स्मृति में भावपूर्ण बिम्ब की मृष्टि की गड़ है।

‘रतिविलाप’ अत्यन्त करुण प्रसंग है। कुमार सम्भव का सम्पूर्ण चतुर्थ सर्ग करुण रस से परिपूर्ण है जहाँ अनेक बिम्बों में कवि ने शोक की व्यञ्जन की है। कामदेव के स्थान पर अस्म की डेरी देखते ही रति बेहाल हो जाती है वह मिट्टी में लोट-मोट कर बाल बिखेर कर विलस-विलस कर रोने लगती है और मारी वनभूमि को अपने साथ खलाती है—

अथ सा पुनरेव विह्वला वसुधाविग्न न धूसरस्तनी ।

विललाप विकीर्णमूधजा समुदःसामिव कुवती स्थलीम् ॥

(कु 4 4)

यहाँ ‘वसुधाविग्ननधूसरस्तनी’ व ‘विकीर्णमूधजा’ विशेषणों ने रति को मानो नयन गोचर करा दिया है। कामदेव का रति को एकाएक छोड़ जाना वैसा ही है जैसे पानी का बहाव बाँध को तोड़कर जल में बहने वाली कामिनी को छोड़कर नटके से निकल जाये। ¹¹⁰ यहाँ अप्रस्तुत बिम्ब रति की दयनीय अवस्था मूर्त करने में बड़ा महायक हुआ है। यहाँ अनेक स्मृति बिम्ब देकर भी शोक भाव की मृष्टि की गई है। रति कहती है, ‘एक बार भूय से अथ स्त्री का नाम लेने पर मैंने तुम्हें मेपला से पीटा था क्या इसीलिए नाराज हो ? या मैंने अपने कर्ण-कमल में तुम्हें पीटा था तो उसके पराग से जो तुम्हारी आँखें दुखने लगी थीं, उसकी याद करके

हूँ हो ।¹¹¹ स्मृति के रूप में आया हुआ यह प्रेम-दृश्य प्रस्तुत शोक भाव को ही परिपुष्ट करता है ।

वसन्त के आने पर रति का दुःख स्वजन को पाकर और अधिक बढ़ जाता है । इस दुःख की अधिकता को कवि ने कुशलता से विम्बायित किया है—

तमवेक्ष्य रुरोद सा भृशं स्ननसंवाधमुरो जघान च ।

स्वजनस्य हि दुःखमग्रतो विवृतद्वारमिवोपजायते ॥ (4.26)

यहाँ प्रथम वाक्य में तो 'स्तनसंवाध' व 'उरस्ताडन' मूर्त क्रियाएँ हैं ही, द्वितीय वाक्य में 'विवृतद्वारम्' विशेषण दुःख के प्रबृद्ध स्वरूप को मानो साक्षात् आँखों के सामने खड़ा कर देता है । जैसे किसी बाध का एक द्वार खोल दिया जाए तो पानी वेगपूर्वक घर-घर की ध्वनि से बहने लगता है वैसे ही शोक के, वेग से बहने की तस्वीर सामने उपस्थित हो जाती है ।

वायु के झोंके में बुझे दीप की भाँति कामदेव अज या स नहीं लीटेंगे और रति उम बुझे हुए दीपक की (शोक रूपी) धुआँ उगलनी बत्ती की भाँति अवशिष्ट है ।¹¹²

शोकाकुल रति के लिये 'धुन्धुआती बत्ती' का रूपक अत्यन्त कलात्मक है । आकाशवाणी के धीरज बंधाने पर शोककृशा रति शाप वीतने की अवधि की उसी प्रकार बाट जोहने लगी जैसे दिन में दिखाई देने वाले निस्तेज चन्द्रमा की किरणों भी साँभ होने की बाट जोहती है ।¹¹³ यहाँ दिन के चन्द्रमा के निस्तेज रूप से रति की शोकावस्था, एवं उसकी प्रतीक्षा से साँभ ढलने का साम्य बहुत उचित एवं अर्थ-पूर्ण है । जैसे शाम वीतने पर चन्द्र किरण पुनः शोभा सम्पन्न हो जाती है वैसे शाम ही शापावधि वीतने पर चन्द्रकिरण भी रति पुनः सौभाग्य लक्ष्मी को प्राप्त होगी ।

'अज विलाप' प्रसंग भी रतिविलाप से मिलता है, हाँ, पुरुष की विकलता अमामान्य होने के कारण कुछ अधिक ही प्रभावित करती है । शोक से विवर्ण हुए राजा मृत्यु से निष्प्रभ हुई इन्दुमती को गोद में लिए हुए ऐसे प्रतीत होते हैं जैसे प्रातःकालीन चन्द्रमा के अंक में मृग की धुन्धली छाया हो ।¹¹⁴ अज की सहज धीरता लुप्त हो जाती है, कण्ठ भर आता है और वे साधारण प्राणियों की भाँति करुण विलाप करने लगते हैं । क्योंकि तपाने पर लोहा भी नरम हो जाता है प्राणियों की तो बात ही क्या है ?¹¹⁵ यहाँ शोक के लिये ताप एवं धीर अज के लिये

111. वही 8

112. कृ. 4/30

113. वही 46

114. रघु. 8/42

115. वही 43

लोहे की तुलना सार्थक है। इन्दुमती के अभाव में अज अपने अर्थहीन जीवन का बड़े सरल शब्दों में स्वरूप खड़ा करते हैं—

धृतिरस्तमिता रतिश्च्युता विरत गेयमतुनिरुत्सव ।

भतभाभरसुप्रयोजन परिजून्य शयनीयमद्य मे ॥ (रघु 8 66)

अर्थहीनता और सूनेपन का यह अमिषा पर आघारित चित्र है। अज के प्रसंग में कवि ने शोक की वर्द्धी का बिम्ब दिया है। जैसे जड़ की जटाएं भवन की तली को छेदकर नीचे घुस जाती हैं वैसे ही शोकशकु ने राजा के हृदय को बलपूर्वक आन्-पार भेद दिया था—

तस्य प्रमह्य हृदय किल शोकशकुप्लम्भप्ररोह इव सौधतल विभेद ॥

(8 93)

यह बिम्ब शोक की उस असहनीयता को प्रकट करता है जिसने राजा अज के प्राण ले लिये।

‘मीता-परित्याग’ का प्रसंग भी बड़ा ही कर्णोत्पादक है। लक्ष्मण से राम की कठोर आज्ञा सुनने ही सीता, अज व रति की भाँति, शोकाहत होकर सबमे पहले तो मूर्छित हो जाती हैं। कवि ने यहाँ बड़ा कर्ण बिम्ब दिया है—

‘ततोऽभिपगानिलविप्रविद्धा’ आदि पूर्वोद्धृत श्लोक। जैसे लू लगने से सता के फूल भट जाते हैं और वह मुरझा कर पृथ्वी पर गिर पड़ती है, वैसे ही, इस अपमान की आँधी से आभूषणों को गिराती हुई सीता, माँ पृथ्वी की गोद में गिर पड़ी।

कवि ने इस प्रसंग में आलम्बन रूप सीता के इस शोक का आश्रय सहृदय गणों को बनाया है। जब लक्ष्मण मदेश लेकर चन जाने हैं तो सीता बड़ी अगहाय होकर चीत्कार करने लगती हैं। यहाँ सीता के लिये भयभीत कुररी का बिम्ब कवि बड़े उचित अवसर पर लाए हैं—‘सा मुक्कण्ठ व्यमनातिभारश्चक्रद विग्ना कुररीव भूय ।’ सीता के इस विलाप से न केवल मानव अपितु तिर्यक् भी प्रभावित हो उठते हैं और वन में हाहाकार मच जाता है—

नृत्य मयूरा कुसुमानि वृक्षा दर्भानुपात्तान्विजहृर्हरिण्य ।

तस्या प्रपन्ने समदुःखभावमत्यन्तमाभीद्रूदित वनेऽपि ॥

(14 69)

भयभीत कुररी की आवाज सुनकर वे ही दयालु मुनि उपस्थित होते हैं जो कभी क्रीची की आवाज सुनकर महाकवि बन गये थे।

इस प्रकार स्पष्ट है कि कालिदास ने शोक भाव के अत्यन्त मर्मस्पर्शी बिम्ब दिये हैं।

उत्साह

‘रघुवंश’ का मुख्य रस वीर रस है। अतः उत्साह भाव की अनेक स्थानों पर व्यंजना हुई है। किन्तु भाषा और भावों से कोमलता के वाहक कवि के उत्साह के वर्णन उतने प्रभावशाली नहीं हैं जितने शृंगार व करुण के। ‘रघुवंश’ के राजाओं में भी उनके युद्धवीर के स्वरूप का वर्णन साधारण ढंग से ही हुआ है। केवल अज के राजाओं के माय युद्ध-वर्णन में ही कवि ने अधिक रुचि प्रदर्शित की है। युद्ध वीरता की अपेक्षा दान वीरता, धर्म वीरता व दया वीरता का ही चित्रण ‘रघुवंश’ में अधिक मार्मिक ढंग से किया गया है। दया, धर्म व दान के स्थलों पर उत्साह का रूप करुणा, त्याग व सहनशीलता के भावों में पर्यवसित हो जाता है। उत्साह भाव के वास्तविक विम्ब युद्ध वीरता के प्रसंग में ही प्राप्त होते हैं। उत्साह भाव के विम्ब में युद्ध का सचित्र वर्णन प्रमुख है। रघु की दिग्विजय के प्रसंग में कवि ने युद्धों के कुछ सचित्र वर्णन दिये हैं। शत्रुधन व लवणामुर संग्राम में भी उत्साह के चित्र मिलते हैं। अज व राजाओं के युद्ध का कवि ने विम्बात्मक वर्णन किया है। यथा—

‘जैसे ही शत्रु राजा अज को घेरते हैं, अज, मन्त्रियों को इन्दुमती की रक्षा में नियुक्त कर स्वयं शत्रु सेना को गेरकर उसी प्रकार खड़े हो गए जैसे बाढ़ के दिनों में ऊँची तरंगों वाला शोणनद गंगाजी की धारा को रोक लेता है।’¹¹⁷ यहाँ अज के लिए शोणनद का विम्ब सर्वथा मौलिक है। शत्रु की सेना को गंगा की धारा व अज को ऊँची तरंगों वाला नद कहने से अज का उत्साह व विक्रम लक्षित होता है। ‘उत्तरंगः’ से अज का उत्साह जैसे मूर्त दिखाई देता है। आगे युद्ध का विम्बात्मक वर्णन है—लड़ाई छिड़ गई। नैदन नैदनों से, रथी-रथियों से, घुड़मवार घुड़मवारों से और गज सवार गज सवारों में भिड़े हुए हैं। इतनी तुरहियाँ वज रही हैं कि कुछ मुनाई नहीं देता। नामाकित बाणों से ही योद्धाओं का परिचय ज्ञात हो रहा है। घोड़ों की टापो, रथ के पहियों और हाथियों के कर्णतानों से इतनी घनी घन हो गई है कि कुछ सूझता नहीं और लगता है जैसे सूर्य को कपड़े से ढक दिया गया हो।¹¹⁸ जैसे समुद्र की दो लहरें आगे-पीछे झोका लेने वाली वायु से क्रमशः घटती-बढ़ती रहती हैं वैसे ही दोनों मेनाएँ कभी हारती और कभी जीतती थीं।¹¹⁹ पराक्रमी अज वैसे ही शत्रु मेना में बढ़ने जाते हैं जैसे घाम-फूम में अग्नि।¹²⁰ यहाँ

117. रघु. 7/36

118. रघु. 7/36

119. वही 37 में 41

120. वही 55

अज्ञ के लिए अग्नि का बिम्ब उनके अतुल पराक्रम को व्यक्त करता है। आगे कवि अज्ञ को प्रत्यक्ष में जल को चीरने वाले बराह का बिम्ब देने हैं—

रथी निपगो कवची धनुष्पादपुत स राजगकमेकवीर ।

निवारयामास महाबराह कन्वसयोद्ध तमिवाणवाम् ॥

(रघु 7 56)

इस श्लोक में प्रयुक्त सभी विशेषण अज्ञ का उत्साह और स्वाभिमान से परिपूर्ण चित्र खड़ा करने में सहायक हुए हैं। महाबराह का उपमान भी इसमें सहायक हुआ है। अज्ञ की बाण चमकाने में कुर्त्तिका कवि ने 'स दक्षिण तृणमुवेन' ¹²¹ आदि पूर्वोद्धृत श्लोक में बड़ा सूक्ष्म चित्रण किया है।

'यह पता ही नहीं चलता था कि कब उन्होंने दाएं हाथ से बाण निकाला, कब बायें से लिया, कब डोरी खींची, और कब बाण छोड़ा तथा फिर कब हमरा बाण निकाला, अपितु ऐसा लगता था कि एक बार बान तक खींची हुई धनुष की मोर्ची स्वयं ही शत्रुधन बाणों को पैदा करती जा रही है।' इस प्रकार इस समस्त वर्णन में उत्साह भाव की व्यञ्जना है। युद्ध में जीतने पर उत्साही अज्ञ की वह मुद्रा भी बड़ी रोमने लायक है जब वह गिरस्त्राण हाथ में लिये हुए हैं, बान मुख पर बिखरे हैं पसीना छया हुआ है और धनुष के एक सिरे पर बाह टिकाए इदुमती से कहते हैं—'चलो युद्ध में बालकों की तरह सोए पड़े अपने बहादुर आशिकों को तो देखलो।' ¹²²

क्रोध

कालिदास की रचनाओं में क्रोध भाव के व्यञ्जक अनेक बिम्ब हैं। घटनाओं एवं उपमानों से कवि न क्रोध की मफन व्यञ्जना की है। नीही को टेढ़ा होता, आँखें लाल होना, दाँत पीसना, भपटना आदि अनुभावों के वर्णन में क्रोध भाव के बिम्ब बनते हैं। कालिदास ने क्रोध के सजीव चित्र दिये हैं। क्रोध का एक मशक्न बिम्ब 'कुमारसम्भव' में कामदेव का अवसर का है। कामदेव के प्रभाव से जब शिव की समाधि भग हो जाती है तो तप में विघ्न होने से उन्हें काम पर अत्यन्त जोष आता है उस समय उनके बड़े हुए क्रोध से मृकुरियाँ चट जाती हैं मुख मण्डल झपना विकृत हो जाता है कि देखा नहीं जा सकता। अचानक उनका भीसरा नेत्र मुल जाता है और उनसे एकाएक आग की लपटें निकलने लगती हैं—

'तप परामश्रुविबृद्धमयो' आदि पूर्वोद्धृत श्लोक ¹²³

121 पृष्ठ 247

122 रघु 7/66

123. पृष्ठ 262

रुद्र का यह रूप गजव का है। कालिदास की भाषा भी घपनी सहज कोमलता को छोड़ श्रोज रूप धारण कर लेती है। 'स्फुरन्नुचिः' शब्द से ही लगता है जैसे चिनगारियाँ-स्फुल्लिंग निकल रहे हों और वह क्रोध की लपटें इतनी तेजी से निकलती है कि आकाश में भ्रान्त देवगण चिल्लाते ही रह गए कि 'रोको, रोको, क्रोध को रोको प्रभो।' और तब तक काम राख की ढेरी हो जाते हैं।¹²⁴ क्रोध का यह चित्र सम्पूर्ण संस्कृत साहित्य में अनुपम है।

पार्वती के क्रोध का भी कवि ने सुन्दर विम्ब दिया है। उनका क्रोध शिव ने मर्चसा भिन्न है। बार-बार अपने आराध्य की निन्दा करने वाले पर उनका क्रुद्ध होना स्वाभाविक है। ब्रह्मचारी के प्रतिकूल बोलने से पार्वती का चेहरा क्रुद्ध हो जाता है अधर काँपने लगते हैं, आँखें लाल हो जाती हैं, भोहे चढ़ जाती हैं और तिरछी दृष्टि से वह उसको तरेरने लगती है—

इति द्विजाती प्रतिकूलवादिनि प्रवेपमानाधरलक्ष्यकोपया ।

विंकुचितभ्रून्तमाहिते तथा विलोचने तिर्यगुपान्तलोहिते ॥

(कु. 5*74)

पार्वती की यह क्रोध-मुद्रा अति स्वाभाविक है। शकुन्तला का क्रोध मुद्ग अधिक ही भयंकर है। राज मभा में दुष्यन्त जब उसे पहचानने में इन्कार कर देता है और उसे कोयल के गगन स्वाधिनी बताने लगता है तो शकुन्तला दुष्यन्त को क्रुद्ध होकर तृणाच्छन्न कुए की भाँति ढोगी और विष से भरा घड़ा कहती है। उस समय उसकी क्रुद्ध प्रतिमा कालिदास ने निम्न शब्दों में गीची है—

भेदाद्भ्रुवोः कुटिनयोरतिनोहिताध्या

भग्न शराननमिवातिष्ठा स्मरस्य ॥

(अभि. 5*23)

अत्यन्त लाल आँखें कर शकुन्तला ने जो अपनी पहने से ही कुटिन भीहों को चढ़ाया तो ऐसा लगा कि मानो अत्यन्त क्रुद्ध होकर कामदेव के धनुष को ही तोड़ डाला हो—न रहेगा बाँस न वजेगी बाँसुरी—भारा गड़बड़ पीटाना कामदेव के ही कारण था, अतः काम के धनुष को तोड़ने का विम्ब अनन्त अर्थ की व्यंजना करने में समर्थ हुआ है। कवि का यह उत्प्रेक्षा प्रवृत्त ही सुन्दर, मार्मिक व गम्भीर है।

क्रोध भाव के लिए कवि स्थान-स्थान पर अग्नि का विम्ब प्रस्तुत करने है। अग्नि में तपाने व काट देने की सामर्थ्य होने के कारण यह क्रोध भाव का अन्तः व्यंजक है। नन्दिनी के विनाश ने क्रुद्ध ऋषि वनिष्ठ में कवि ने 'कृष्णानुप्रतिमा' की

कल्पना की है। कातिकेय की शक्ति को दैवक्य तारकामुर की क्रोधाग्नि उद्दीप्त हो जाती है—'उद्दीप्तकोपदहनो'। अथवा भी क्रोध की अग्नि का उदमान दिया है।¹²⁶

धनुर्भंग के प्रसंग में परशुराम के क्रोध की सफल अभिव्यक्ति विम्बों में हुई है। यहाँ भी परशुराम की दृष्टियों को क्षत्रियों के लिए क्रोध रूपी अग्नि की ज्वाला कहा है—

क्षत्रकोपदहनाचिष ततः सद्यो दृशमुपदतारकाम् ॥

(रघु 11 69)

परशुराम के क्रोध को डण्डा मारकर जगाए गए सर्प के विम्ब में भी मृतता प्रदान की गई है। वे राम से कहते हैं कि—'क्षत्रियों के विनाश से मैं शान्त हो गया था किन्तु तुम्हारे विक्रम को सुनकर उसी प्रकार क्रोधित हुआ हूँ जैसे सोए हुए सर्प को कोई डण्डा मारकर जगा दे—

मुप्तसर्प इव दण्डघट्टनाद्रोपितोऽस्मि तव विक्रमधनम् ।

(रघु 11 71)

यहाँ 'मुप्तसर्प' का विम्ब पूरे प्रकरण को प्रभावशाली ढंग में सूत कर देता है। साम्य सुन्दर है।

श्रवणकुमार के वध से दुखी श्रीर कृष्ण पिता के लिए भी इस विम्ब का प्रयोग किया गया है लेकिन सर्वथा नए ढंग से—

दिष्टान्तमाप्स्यति भवानपि पुत्रशाकादनये वयस्यहमिवेति तमुक्त्वन्नम् ।

आज्ञातपूर्वमिव मुक्त्विति । भुजग प्रोवाच काशनाथति प्रथमापराद्ध ॥

(रघु 9 79)

यहाँ शाप को विष की भाँति दुग्ध परिणाम वाला एव ऋषि को अस्मान्निन सर्प की भाँति चाट बाया हुआ कहा गया है। यहाँ विम्ब यह अत्यन्त उपयुक्त है।

इस प्रकार कालिदास की कविता में क्रोध भाव की सफल अभिव्यक्ति विम्बों के माध्यम से की गई है।

भय

कालिदास भय भाव को भी विम्बों द्वारा सप्रेक्ष्य बनाने में पूरी तरह सफल हुए हैं। 'अभिज्ञान' में राजा दुष्यन्त के भय से भागने हुए मृग का पूर्वोदघृत निम्नलिखित विम्ब अति स्वाभाविक है। आलोचकों ने इसकी भूरि-भूरि प्रशंसा की है। यद्यपि यहाँ मानवोत्तर जाति के भाव का चित्र है किन्तु बड़ा सूक्ष्म है—

श्रीवाभगाभिराम मुहुरनुनति स्यन्दने वद्धदृष्टिः¹²⁷ आदि

यहां ग्रीवा मोड़ना, रथ पर दृष्टि बाँवे रखना, शरीर संकोच, दर्शों का श्रम विवृत मुख से स्खलन, चंचलता, चपलता आदि मूर्त विम्बों के द्वारा मृगगत स्थायी भाव भय का एक संश्लिष्ट चित्र प्राप्त होता है। इसी प्रकार इसी अंक में 'तीव्राघात प्रतिहततरु' आदिष लोक में गजगत भय का सुन्दर विम्ब प्रस्तुत किया गया है—हाथी दुप्यन्त के खाली रथ को देखकर भयभीत होकर तपोवन में घुस गया है, तीव्र प्रहार से वृक्षों को तोड़ डालता है, वृक्ष का स्कन्ध उसके दाँत में लगा हुआ है, पैरों में रोदी हुई लताएँ फस गई हैं, उसने हरिणों को तितर-वितर कर दिया है और मूर्तिमान विघ्न सा जान पड़ता है।¹²⁸ यहाँ गज के सूक्ष्म सचित्र वर्णन से भय का विम्ब उपस्थित किया गया है। एक और तो गज स्वयं रथ को देखकर भय का आश्रय बना हुआ है, दूसरी ओर तपोवन में त्रास फैलाकर वह भय का आलम्बन भी बना हुआ है।

'रघुवंश' के पंचम अंक में भी भय का एक सम्पूर्ण दृश्य है। महाराज अज इन्दुमती स्वयंवर में सम्मिलित होने के लिए जा रहे हैं। मार्ग में नर्मदा तट पर सेना की हलचल से एक भयंकर वन्य गज नर्मदा के जल से निकलता है और मैन्य शिविर पर आक्रमण करता है। यहाँ भय का आलम्बन हाथी के स्वरूप और उसकी क्रियाओं का, तथा सेना में गज, अश्व व अन्य नर-नारियों के संत्रास का कवि ने विम्बात्मक चित्रण किया है।¹²⁹

प्रस्तुत विम्बों के अतिरिक्त कवि ने अप्रस्तुत विम्बों द्वारा भी भय की कुशलता से अभिव्यक्ति की है। भयानकता को मूर्त करने के लिए कवि ने सर्प को अनेकशः उपमान बनाया है। इन्द्र-रघु युद्ध के प्रसंग में कवि ने दोनों ओर से चलने वाले बाणों को मपक्ष-मर्षों के समान भयंकर दर्शन वाले कहा है।¹³⁰ विपक्षे सर्प जब उड़-उड़ कर आक्रमण करने लगे तो वेहृद संत्रासात्मक स्थिति होगी।

सीता स्वयंवर में रखे गये विष्णुलाकार धनुष को 'सोए हुए सर्पराज के समान भयंकर' बताया गया है।¹³¹ इस उपमान से धनुष की विषालता व विकरालता तथा स्थिर स्थिति को विम्बायित किया गया है।

तारकामुर व कान्तिकेय के युद्ध प्रसंग में भी तारकामुर के चाप का 'भुजंगेन्द्र' के समान भयंकर बताया गया है।¹³²

128. 1/29

129. रघु. 5/44 मे 49

130. रघु. 3/57

131. वही 12/98

132. कु. 17/19

राम के द्वारा रावण वध के लिए छोड़ा गया ब्रह्मास्त्र नभ में शतघा फँस जाता है एव उसके पत्र (ग्रन्थभाग) चमकने लगते हैं, ऐसा लगता है मानो अपने मस्त्र पत्तों का चमकता मण्डल लिये शेष नाग ही भयकर रूप में उपस्थित हो।¹³³ इसी प्रकार अन्य स्थलों पर भी सर्पों के विम्ब से भय की अभिव्यक्ति हुई है।

रावण की भयकरता को बिना प्रलय के घनातिक्रम करने वाले समुद्र से विम्बायित किया है।¹³⁴ ताड़का के भयकर स्वरूप को भी कवि ने विम्ब रूप में प्रस्तुत किया है—

ताडका चलकपात्रकुण्डला कानिकेव निविडा बलाङ्गिनी ।

तीव्रवेगधुनमार्गवृक्षया प्रेतघोरवमा स्वनोपया ।

अभ्यभावि भरताग्रजन्तया वातयवेव विनृकाननोत्थया ॥

(रघु 11 15-16)

राम के धनुष की टकार सुनते ही ताड़का प्रकट होती है। कानों में नर-कपालों के कुण्डल हिल रहे हैं। अमावस्या की रात्रि जैसी काली कलूटी ताड़का वृक्षों से युक्त भयकर काली बदली के समान दिखाई देती है। बड़े वेग से मार्ग के पेड़ों को उखाड़ती हुई, प्रेतों के वस्त्र पहने हुए, भयकर गजन करती हुई, इस प्रकार राम पर टूट पड़ती है, मानो श्मशान में उठी हुई आधी हो।

यहाँ प्रस्तुत भयकर भाव को उचित अप्रमत्तता द्वारा और तीव्र किया गया है। अमावस्या की काली रात, कालिका व श्मशान की आधी के अप्रस्तुत विम्ब भय को बढ़ाते हैं। प्रस्तुत व अप्रस्तुत में पूर्ण साम्य होने से अप्रमत्त अवस्थित प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ हुए हैं।

इस प्रकार स्पष्ट है कि भय भाव की व्यञ्जना व भयानक दृश्यों की योजना में कवि ने विम्ब-विधान की सामर्थ्य का अनेकविध प्रयोग किया है।

जुगुप्सा

सौन्दर्य के चितेरे कालिदास के काव्य में जुगुप्सा पैदा करने वाले विम्ब अल्प मात्रा में ही मिलते हैं। युद्ध के अवसरों पर वे वीर्यवान् दृश्य दिखाने का प्रयत्न अवश्य करते हैं लेकिन वे चित्र मात्रा में भी कम हैं और उनके विम्ब भी क्षीण में बन पाते हैं। अज के अन्य नृपों के साथ युद्ध में कवि ने कुछ जुगुप्साजनक विम्ब दिए हैं। यथा—परस्पर युद्ध करते हुए दो गजारोहियों के मिर तीक्ष्ण चत्रों के प्रहार से कट जाते हैं। उनके कटे हुए मिर बहुत देर पश्चान् पृथ्वी पर गिरते हैं क्योंकि उनके लम्बे लम्बे वेश श्रेणों के नाभूनों से उलझ जान के कारण ऊपर ही लटके रह जाने

थे ।¹³⁵ एक स्थल पर किसी योद्धा का कटा हुआ बाह का टुकड़ा पड़ा है जिसे गिद्धादि पक्षीगण नोच रहे हैं, मास के लोभ से सियारिन उस टुकड़े को खींच ले जाती है किन्तु ज्यों ही वह खाने के लिए अपना मुँह मारती है, बाह में बन्धे भुज-बन्द की नोक से उसका तालु छिद जाता है और वह उसे वहीं छोड़ देती है ।¹³⁶

यहाँ यद्यपि जुगुप्साजनक चित्र है, लेकिन माथ में कुछ विनोद और चमत्कार का सा पुट होने के कारण ऐकान्तिक जुगुप्सा का भाव उत्पन्न नहीं हो पाता । इसी प्रकार ताड़का के निम्न वर्णन में वीभत्स के विम्ब को कवि की शृंगारिक प्रवृत्ति खण्डित कर देती है—

राममन्मथशरेण ताडिता दुःसहेन हृदये निशाचरी ।

गन्धवद्गुचिरचन्दनोक्षिता जीवितेशवसति जगाम सा ॥

(रघु. 11.20)

राम के बाण में ताडित ताड़का दुर्गन्धयुक्त रुधिर में लिपटी हुई, इस प्रकार मीथे यमलोक चली गई मानो काम के बाण से घायल हुई कोई अभिसारिका गन्ध-युक्त चन्दन का लेव करके अपने प्रिय के घर जा रही हो । यहाँ दुर्गन्ध युक्त रुधिर में लिपटी ताड़का के प्रति जुगुप्सा उत्पन्न होने से पहले ही अभिसारिका का विम्ब उस भाव को खण्डित कर देता है । अभिसारिका का उपमान यहाँ प्रकृत भाव का उप-कारक न होने के कारण प्रणमनीय नहीं माना जा सकता । मच तो यह है कि कवि का सौन्दर्य, प्रेम आदि से परिचय है और उनी में रुचि है, वीभत्स में उन्हें कोई रुचि नहीं है ।

आश्चर्य

आश्चर्य या विस्मय अदभुत रस का स्थायी भाव है । विस्मय लोकोत्तर वस्तु घटना या पुरुष के वर्णन से उत्पन्न होता है । चमत्कार में स्वाभाविकता का अभाव होने में स्पष्ट विम्ब ग्रहण में बाधा आती है । विस्मय के विम्बों के लिए कल्पना का आधार लेना होता है । कथानक के आग्रह से कालिदास ने कई स्थलों पर विस्मय-जनक घटनाएँ व दृश्य दिए हैं । 'रघुवंश' में मायावी सिंह के प्रभाव से दिलीप की गति का स्तम्भित होना विस्मयकारी है ।¹³⁷ रघु के कोपागार में स्वर्ण वर्षा होना,¹³⁸ दशरथ के वज्र में दिव्य पुरुष का उपस्थित होना,¹³⁹ कुज के गयनागार

135. रघु. 7/46

136. वही 7/50

137. रघु. 2/31

138. वही 5/29

139. वही 10/50

मे स्त्री का प्रधानक प्रवेश¹⁴⁰ आदि विस्मयजनक घटनायें हैं, किन्तु इनमें चमत्कार ही प्रमुख है, स्वाभाविकता न होने से बिम्बात्मकता का अभाव है। 'अभिज्ञान-शाकुन्तलम्' में शकुन्ता का भेनका द्वारा ली जाया जाना¹⁴¹ भी इसी प्रकार की घटना है।

निर्वेद -

कालिदास के द्वारा दिये हुए तपोवन के शान्त दृश्यो एव तपस्या के वर्णनो में निर्वेद भाव का आस्वाद प्राप्त होता है। 'रघुवश' में वसिष्ठ ऋषि के आश्रम के शान्त वातावरण का सचित्र वर्णन हुआ है। इसमें सहृदय के हृदय में पवित्रता व निर्वेद के भाव उत्पन्न होते हैं। इन्दुमती की मृत्यु के अवसर पर शरीरगह्वरी की असारता का बिम्ब भी देकर निर्वेद भाव की व्यञ्जना की गई है। इन्दुमती के मुख पर से सुरतश्रम के बिन्दु भी न सूखने पाए थे कि उसकी मृत्यु हो गई, अतः देहधारी की नश्वरता की धिक्कार है

सुरतश्रमसमृतो मुने ध्रियते स्वेदजबोद् गमोऽपि ते।

अथ चारुभिता त्वमात्मना धिगिमा देहभूतामसारताम् ॥

(रघु 8 51)

यहां निर्वेद संचारी भाव के रूप में विस्मित हुआ है। इस अवसर पर वसिष्ठ ऋषि के द्वारा भेजे गए सन्देश में भी निर्वेद की व्यञ्जना हुई है, यद्यपि स्पष्ट बिम्ब विधान का अभाव है, सिद्धान्त कथन पर ही अधिक बल है।

महाराज रघु, अज के युवक हो जाने पर राजपाट छोड़कर बन जाने के लिये उद्यत हो जाते हैं किन्तु पुत्र के अनुनय करने पर रुक जाते हैं, लेकिन जिस प्रकार सर्प अपनी केंचुली छोड़कर पुनः उसे ग्रहण नहीं करता उसी प्रकार निःस्पृह वे त्यक्त राज्यलक्ष्मी को पुनः स्वीकार नहीं करते¹⁴² यहाँ सर्प के केंचुली त्याग के बिम्ब से निर्वेद भाव की सुन्दर व्यञ्जना हुई है।

'कुमारसम्भव' के प्रथम सर्ग में सती की मृत्यु के बाद विरक्त हुए शिव की तपस्या का बिम्बात्मक वर्णन हुआ है जिसमें निर्वेद का आस्वाद प्राप्त होता है।¹⁴³ 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' में भारीच का तपोवन अत्यन्त शान्त है। वहाँ सब प्रकार के सुप्त होते हुए भी ऋषि-मुनि सर्वथा निःस्पृह हैं—

प्राणानामनिलेन वृत्तिरचिना सत्कल्पवृत्ते बने
तोये काचनपद्मरेणुकपिशो घर्माभिपेक्षया ।

140 वही 16/8

141 अभि 5/30

142 रघु 8/13

143 कु 1/55

ध्यानं रत्नशिलातलेषु विबुधस्त्रीसंनिधौ सयमा
यत्काङ्क्षन्ति तपोभिरन्यमुनयस्तस्मिंस्तपस्यन्त्यमी ॥

(अभि. 7.12)

इम वातावरण के सजीव विम्ब से निर्वेद भाव का जन्म होता है ।

हास्य

हास्य के विम्ब कालिदास के काव्य में कम ही मिलते हैं । विदूषक की हर-कतों से कुछ अस्पष्ट विम्ब बनते हैं । 'शाकुन्तलम्' का विदूषक 'कुवड़े' का अभिनय कर जब कहता है—

'यद्वैतमः कुब्जलोला विडम्बयति तत्किमात्मनः प्रभावेण उत नर्दावेगेन' ¹⁴⁴
तो वेत व कुब्ज के विम्बों से हास्य की सृष्टि होती है ।

इन्दुमती स्वयंवर में जब इन्दुमती अज्ञ की ओर आसक्त हो जाती है तो इसे भांपकर मुनन्दा ठिठोली करती हुई कहती है 'हे आर्ये चनिये, आगे चले ।' यहा मुनकर इन्दुमती उसको कुटिल दृष्टि से देखती है ।¹⁴⁵ यह दृश्य को अभिव्यक्त करता है ।

अजयुद्ध प्रसंग में कवि ने बड़ी रुचि दिखाई है । वहाँ विनोद का पुट देते हुए मनोरंजक विम्ब दिये गये हैं— 'दो वीर एक दूसरे पर प्रहार करते हुए एक साथ मारे जाते हैं । दोनों वीरगति पाकर जब स्वर्ग पहुँचते हैं तब वहाँ एक ही अम्बर पर दोनों आसक्त हो जाते हैं और इस प्रकार वहाँ भी वे परस्पर युद्ध करने लगते हैं ।'¹⁴⁶

कालिदास के नाटकों में सर्वत्र विदूषक के कार्यकलापों व प्रसंग में हास्य की सृष्टि की गई है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि कालिदास ने लगभग सभी स्थायी भावों की विम्बों में व्यंजना की है किन्तु उन्होंने संयोग व वियोग रति, वत्मन भाव व शांति सम्बन्धी विम्बों में अधिक कृणलता प्रदर्शित की है ।

अन्य भाव

स्थायी भावों के अतिरिक्त अन्य भावों के भी विम्ब कालिदास की रचनाओं में प्रभूत मात्रा में मिलते हैं, जिनमें व्यभिचारी भावों, सान्त्विक भावों के अतिरिक्त अन्य अमूर्त मानवीय भावनाएं भी सम्मिलित की जा सकती हैं । भावों की व्यंजना का सर्वोत्तम माधन विम्ब है, जिसका कृणलता में प्रयोग कर कालिदास सहृदयों के हृदयहार हो रहे हैं । यह देखकर आश्चर्य होता है कि कालिदास के जो सर्वोत्तम पद्य उनके प्रणमकों की जिह्वा पर चढ़े हुए हैं, उन सभी में प्रायः विम्ब का चमत्कार

144. अभि. 2/2

145. रघु. 6/82

146. रघु. 7/61

है, और उन विम्बों का प्रयोग भावों की अभिव्यक्ति के लिये अथवा भावों की तीव्रता प्रदान करने के लिये ही किया गया है। इस कथन के समर्थन में यहाँ पहले कुछ प्रसिद्ध उदाहरणों को लिया जाता है।

ज्ञान-दवर्धन, मम्मट आदि प्रसिद्ध काव्यशास्त्रियों ने एक मत से 'कुमारसम्भव' के निम्नलिखित उद्धारण को उत्तम कोटि का काव्य ठहराया है—

एव वादिनी देवर्षो आदि ॥७॥

जैसाकि पहले भी कहा जा चुका है, यह विम्ब का अत्युत्तम प्रयोग है। शिव की प्रसन्ना मुन मुनक पावती अत्यन्त प्रसन्न है। किन्तु क्या-मुसम शालीनता व सकोच के कारण वर चर्चा चलने पर कुछ बोलना या प्रसन्नता प्रकट करना सम्भव नहीं। यहाँ लज्जा, सकोच, शालीनता व प्रसन्नता व्यजित हो रही है। साहित्य-शास्त्र में इसके लिये पारिभाषिक शब्द है अवहित्या संचारी भाव। पावती की लज्जा यहाँ शब्दों से नहीं अपितु एक विम्ब से व्यजित की गई है। यदि किसी चित्रकार से वरचर्चा के अवसर पर लज्जित क्या का चित्र बनाने को कहा जाय, तो कुछ इसी प्रकार का चित्र होगा। इस श्लोक में जो सहृदयहारिता है वह इस विम्ब के कारण है। संस्कृत आलोचना में विम्ब की चर्चा न होने के कारण आलोचक स्पष्ट रूप से इस तथ्य को अनुभव नहीं कर सके हैं।

'कुमारसम्भव' का अन्य प्रसंग पंचम सर्ग का है। शिव ब्रह्मचारी के वेश में आकर पावती को शिव से विरत करने का प्रयास करने हैं। पावती के प्रतिवाद करने पर भी जब ब्रह्मचारी शिव की निन्दा क्रिये ही जाता है तो सीम कर उमा ही वहा से अग्रज ज्ञान का उपक्रम करती हैं। आवेश में उनका वस्त्र भी खिसक जाता है। वह चलने के लिये पहला कदम उठानी हो है कि शिव अपना वपट वेश तज मुस्कराकर उनका हाथ धाम लेते हैं। और तब—

त वीक्ष्य वेपथुमती सरसागयष्टि—

निक्षेपणाय पदमुदधृतमुदवहन्ती ।

भागाचल-यतिकराकुलिनव सिन्धु

शैलाधिराजतनया न ययो न तस्थौ ॥

(कु 5 58)

शिव को देखकर पावती घबरा जाती है। जरीर कापन लगता है। पसीन से तरबतर हो जाती हैं। पैर उठा का उठा रह जाता है न भा पाती हैं न ठहर पाती हैं, ठीक वैसे ही जैसे प्रवाह की राह में पहाड़ आ जाने से नदी की धारा एकाएक ठिठक जाती है। जैसी नाटकीय स्थिति कवि ने पैदा की है, उसका उतना ही असाधारण निर्वाह कवि ने किया है। पावती के हृदय में भावों की जा धक्का मुक्की हो रही थी, उसका इसमें सुन्दर चित्र और क्या हो सकता है? कदम उठात

समय ब्रह्मचारी के प्रति क्रोध, असूया और संभ्रम आदि भाव थे, शिव को देखते ही हर्ष, लज्जा आदि विपरीत भावों का आक्रमण हुआ। फलतः जड़ता का प्रादुर्भाव हुआ और पार्वती किकर्तव्यविमूढ़ हो गई। मूढ़ता का यह अनुपम वर्णन है। कम्प, खेद आदि सात्त्विकों के उल्लेख से पार्वती की स्पष्ट भूति खड़ी हो जाती है। यहाँ विम्ब ही भावों को व्यंग्य बनाने में, मुख्य कारण है। सिन्धु के सादृश्य से प्रस्तुत विम्ब और भी सजीव हो गया है। बाहरी गति के साथ पार्वती के आन्तरिक प्रवाह में भी बाधा पड़ती है। पर्वत के द्वारा सहसा अवरूद्ध होने पर नदी जिस प्रकार अन्तर्वेग के कारण अपने भीतर ही उमड़ती रहती है, पार्वती का अन्दर ही अन्दर रोका भाव-संवेग भी उसी प्रकार उमड़ रहा था।

इस प्रकार यहाँ प्रस्तुत और अप्रस्तुत के योग से एक अति सुन्दर विम्ब की सृष्टि की गई है जिससे अनेक सचारी व सात्त्विक भावों की सशक्त व्यंजना हो रही है। स्पष्ट है कि कालिदास के काव्य सौन्दर्य का मुख्य रहस्य विम्बविधान है। कालिदास के कुछ अन्य भाव-विम्ब इस प्रकार है—

ईर्ष्या

चित्र में राजा अग्निमित्र को इरावती पर आमक्त देखकर मालविका के मन में जो डाह उत्पन्न होती है उसका विम्ब कवि इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं—

भ्रूभंगमिन्नतिलकं स्फुरिताधरोष्ठं
सामूयमाननमितः परिवर्तयन्त्या ।
कान्तापराधकुपितेष्वनया विनेतुः ।
संदर्शितव ललिताभिनयस्य शिक्षा ॥

(मा. 4.9)

मालविका ने ईर्ष्या से अपना मुख चित्र की ओर से घुमा लिया है। भ्रूभंग में माथे की विदी अपने स्थान से हटी लग रही है। होठ फड़क रहे हैं। ऐसा लगता है मानो स्वामी के अपराध पर रुठने की जो शिक्षा अपने गुरु से ली है वही अभिनय करके दिखा रही हो। इसी प्रकार मेघदूत के गंगावर्णन में—

गौरीवक्त्रमुधुटिरकेना या विहस्येव फेनैः

शम्भोः केणग्रहणमकरोदिन्दुलग्नोमिहस्ता ॥

(पू. मे. 52)

पार्वती की त्योरी चढ़ी देख, गंगा ने, मानो, फनरूपी हास्य करके, शिव के मस्तक पर स्थित चन्द्रमा तक अपने तरंग रूपी हाथ ऊँचे उठाकर शिवजी के बालों का जूड़ा पकड़ लिया है। यह भी अमर्ष भाव का विम्ब है।

हर्ष

‘ऋतुमंहार’ में वर्षा का वर्णन करते हुए कवि कहते हैं—वन में चारों ओर खिले हुए कदम्ब के फूल ऐसे लगते हैं, मानो वर्षा के नए जल से गर्मी दूर हो जाने पर जंगल मगन हो उठा हो। पवन से भूमती शाखाओं से लगता है मानो पूरा का पूरा जंगल अपने हाथ मटका-मटका कर नाच रहा हो और केतकी की

उजली कनियो को देलकर लगता है मानो जगल खिल खिलाकर हम रहा हो, 148
राजा दुष्यन्त मारीच के आश्रम में अत्यन्त अलौकिक आनन्द प्राप्त करते हैं।
इसकी अभिव्यक्ति वह अमृत सरोवर में अवगाहन करने के बिम्ब से देने हैं—

‘अमृतहृदमिवावगाडोऽस्मि 149

अथ अनेक स्थानों पर हृयं की व्यजना बिम्बों के माध्यम से हुई है 150

श्रीसुक्य

यक्ष मेघ से कहता है ‘जब तुम वायु पर वर रखकर ऊपर चढ़ागे तो पथिक वनिताएं अपनी पलक उठाकर बड़े विश्वास के साथ, आश्वासन पाकर तुम्हारी ओर एकटक देखेंगी क्योंकि मुझ जैसे पराधीन को छोड़कर कौन ऐसा निर्दयी है जो तुम्हें देखकर वियोग में व्याकुल अपनी पत्नी से मिलने के लिये उतावला न हो उठे।’ 151

विभ्रम

उमा की माता मैना उमा के तिलक करने लगती है। पावती का मुख ऊपर उठाते ही भाव-विह्वल हो जाती है। तिलक तो जैसे तैसे लगा देती है, लेकिन उनकी सुन्दरता से ठगी रह जाती हैं। पार्वती के भावी सौभाग्य के बारे में सोच आनन्द से आँखों में आसू आ जाते हैं। कुछ दिखाई नहीं पड़ता तो कगन कहीं का कहीं पहना देती हैं। तब धाय उसे ठीक स्थान पर खिसकाती है। 152 भावों में खो जाने का यह सुन्दर बिम्ब है।

चपलता

‘मेघदूत’ में चपलता का सुन्दर बिम्ब है। ‘अलका के सतमजिले भवना की ऊपरी मजिले में, मेघखण्ड, वायु के भावों से प्रवेश कर वहाँ के चित्रों की अपने नवजलकणों से नष्ट कर, फिर शक्ति से होकर, धुएँ के समान शीघ्र ही मरौबों से भाग निकलते हैं।’ 153

स्मृति

राम सीता से कहते हैं—‘आज मुझे वे दिन याद आ रहे हैं जब मेघ गर्जन से भयभीत हो, तुम मुझसे लिपट जाती थी। तुम समझ नहीं सकती कि माल्यवान् पर्वत पर पावस के दिन मैं कितने बूँट से बिताए हूँ। वर्षा के कारण वहाँ की

148 ऋतु 2/24

149 अग्नि 7/11

150 देखें—मा 3/16, रघु 18/2, वि. 4/40 आदि

151 पू मे 8

152 कू 7/25

153 उ मे 8

धरती से जो भाप निकली उससे कदलियों की कलियाँ खिल गईं और वैसे ही लाल लाल हो गईं जैसे विवाह के समय हवन का धुआँ लगने से तुम्हारी आँखें लाल हो गई थी, अतः उन्हें देखकर मैं तुम्हारी याद में बेचने हो जाता था। मुझे वे दिन स्मरण हो रहे हैं जब मैं यहाँ (पंचवटी में) एकान्त में व्रतसगृह में तुम्हारी गोद में सिर रखकर सोया करता था और गोदावरी का तरंगानिल मेरे आखेट-खेद को मिटाया करता था'¹⁵⁴ स्मृतिभाव के ये सरस चित्र हैं।

अन्य

'तारकासुर द्वारा अस्त देवताओं के वर्णन में अनेक भावों के सुन्दर विम्ब मिलते हैं। ब्रह्मा कहते हैं—'हे देवताओं, आप लोगों के मुख की पहली वाली कान्ति कहाँ गई, आप सब हिमाच्छादित धुँधले तारों के समान क्यों दिखाई दे रहे हैं।'¹⁵⁵ यहाँ धुँधले तारों के विम्ब से देवों का विपाद अभिव्यक्त हो रहा है।

'शत्रुओं का नाश करने वाले वरुणदेव का पाश, वद्ध सर्प के समान अतिदीन क्यों दिखाई दे रहा है?'¹⁵⁶ वद्ध सर्प के विम्ब से यहाँ दैन्य का चित्र बन रहा है।

इसी प्रकार 'कुवेर का यह बाहु गदा के बिना ऐसा क्यों लग रहा है, जैसे कटी हुई शाखा वाले वृक्ष का ठूँठ हो। अपने निम्तेज दण्ड से पृथ्वी को कुरेदते यमराज ऐसे क्यों लग रहे हैं जैसे उनका कठोर दण्ड बुझी हुई मशाल (अलात) की भाँति नाकाम हो गया हो।'¹⁵⁷ यहाँ चिन्ता, जड़ता, लज्जा, ग्लानि, दैन्य व खेद आदि व्यभिचारी भावों की अभिव्यक्ति विम्बों के माध्यम से की गई है।

कालिदास के कुछ वर्णन भावात्मक विम्बविधान की दृष्टि से विशेषतः उल्लेखनीय हैं। इन्दुमती की बारात को देखने के लिये नगर की स्त्रियाँ बड़ी उत्सुक हैं। वे वाद्य-ध्वनि सुनते ही हड़बड़ी में खिड़कियों की ओर भागती हैं। उनके सञ्चम और उत्सुकता का वर्णन कालिदास ने अत्यन्त सूक्ष्मता और अनुभवजन्य वारीकी के साथ किया है। यथा—

आलोकमार्गं सहसा व्रजन्त्या कयाचिद्वृष्टेनवान्तमाल्यः ।
वद्धं न सम्भावित एव तावत्करेण रुद्धोऽपि च केशपाशः ॥
प्रसाधिकान्स्मितमग्रपादमाक्षिप्य काचिद्भ्रवरागमेव ।
उत्सृष्टलीलागतिरागवाक्षादलवत्काकां पदवीं ततान ॥
विलोचन दक्षिणमंजनेन सम्भाव्य तद्वंचितवामनेत्रा ।

154. रघु. 13/28, 29 व 35

155. कु. 2/19

156. वही 21

157. कु. 2/22, 23

तथैव वातायनमन्निकर्षं ययो शलाकामपरा वहन्ती ॥
जालान्तरप्रेषितदृष्टिरन्या प्रस्थानमिना न बबध नीचीम् ।
नाभिप्रविष्टाभरणप्रभेण हस्तेन तस्याववलम्ब्य वाम ॥
अर्धा बिना भस्वरमुत्थिताया पदे पदे दुर्निमित्ते गलन्ती
कस्यापिचिदासीद्गणना तदानीमगुण्ठमूलपितमूत्रशेषा ॥

(रघू 7 7-10)

यहाँ अनेक चित्र हैं। यथा—एक नारी जब वर को देखने के लिये खिड़की की ओर लपकी तो अधग्रथा जूड़ा खुलकर बिखर गया। जल्दी में वह खुले केशों को हाथ में पकड़े ही भा खड़ी हुई। खुले बालों में गुथे हुए फूल नीचे गिरत रहे। एक दूसरी स्त्री दासी से महावर लगवान अपने पैरों को खींचकर भागी। महावर से गीले पैरों, से झरोखे तक पैरों की लाल छाप बनाती गई। एक स्त्री उस समय आँखों में अजन लगा रही थी। दाईं आँख में लगा चुकी थी और बाईं में लगान ही वाली थी कि बारात के बाजे सुन बिना अजन लगाए हाथ में शलाका लिय हो दौड़ गई। एक स्त्री अधवधे अघोवस्त्र को हाथ में पकड़े-पकड़े ही खिड़की में जा खड़ी हुई। हाथ में गहने आभूषणों की चमक उसके नाभि सौन्दर्य को बढ़ा रही थी। अन्य स्त्री बैठी हुई पैर के अगूठे में सूत बाधे उसमें मणियाँ गूँथकर करधनी बना रही थी। अज का आना सुनकर आधी पिरोई लड़ी के साथ ही झरोखे की ओर भागी। फलस्वरूप मणियाँ तो एक-एक कर सूत से निकल निकल कर इधर उधर बिखर गईं केवल सूत पैर में बँधा रह गया।

ये सभी वर्णन विम्ब रूप हैं और अति सूक्ष्म हैं। ये सभी श्लोक शिव की बारात के समय भी ज्यों के त्यों मिलते हैं। इस प्रकार प्रसाधन करती नारियों की मूर्तिमा कुपाणकालीन स्तम्भों पर बनी हुई हैं। ये विम्ब चपलता, भावेग, हर्ष, मोह, प्रीत्युक्त आदि भावों की व्यञ्जना करने हैं। सस्कृत साहित्य-शास्त्र की दृष्टि से यह भाव न होकर भावामास है क्योंकि अनुराग उभयगत नहीं है। विम्ब-विधान की दृष्टि से चित्र अत्युत्तम हैं। इसी प्रकार रसाभास के रूप में 'रघुवश' में एक स्थल पर बड़ी सुन्दर विम्ब योजना की गई है। इन्दुमती को प्राप्त करने की इच्छा से देश-देशान्तर के राजा स्वयंवर में उपस्थित होते हैं। प्रसाधारण गुदरी इन्दुमती का देखकर उनका मन तो इन्दुमती के पास चला जाता है केवल शरीर मात्र ही अपनी-अपनी कुर्सी पर रह जाता है। तब वे राजा अपनी विभिन्न शृंगारिक चेष्टाओं से इन्दुमती के प्रति अपना प्रेम प्रकट करन लगते हैं—

'कोई राजा हाथ में लीतारविन्द लेकर उसकी डटल पकड़कर घुमाने लगा। उसके घूमने में भारी तो इधर उधर भाग गए पर उसमें जो पराग था उसकी कमल के भीतर कुडली सी बन गई।' यहाँ टीकाकार मल्लिनाथ ने एक और विम्ब की कल्पना की 'राजा कमल घुमाकर यह प्रकट करता था कि विवाहोपरान्त हम भी तुम्हारे हाथों में इसी प्रकार नाच सकते हैं।'।

‘अन्य विलासी राजा, घोड़ा मुँह चारुता से घुलाकर कन्धे से सरकी रत्न-जटित भुजबन्द से उलझी माला को यथास्थान करने लगा। तीसरा राजा भी संचालन करता हुआ, पैरों की उंगलियों को सिकोड़कर स्वर्ण पीठिका को कुरंदने लगा। अन्य राजा सिंहासन के वामपार्श्व में भुजा टेककर समीपासन मित्र ने इस प्रकार वार्तालाप करने लगा कि उसका बाँया कन्धा कुछ उठ गया और कण्ठ की माला भी एक और लटक गई। एक युवा राजा प्रिया के नितम्बों पर चिह्न बनाने वाले नखाग्रों से (अपने आतुर धर्यों में) केतकी दलों पर ही चिह्न बनाने लगा। एक अन्य राजा अपनी कमल के समान लाल व ध्वजा की रेखाओं में अंकित हृषीके में पासे उछालने लगा। एक दूसरा राजा पहले से ही ठीक मुकुट को बार-बार अपने हाथों से ठीक करने लगा। ऐसा करने में उसके हाथों की उंगलियों का मध्यभाग रत्नों की किरणों से चमक उठता था।’¹⁵⁵

राजाओं की ये चेष्टाएँ रति के अनुभाव रूप हैं। रति अनुभयनिष्ठ होने के कारण रसान्नास रूप में हैं। आधुनिक आलोचना में ये चेष्टाएँ राजाओं के आतुर भाव को प्रकट करने वाले बिम्ब हैं। महिलनाथ ने इन बिम्बों के अन्दर भी अन्य बिम्बों की व्यञ्जना मानी है। यथा—कमल घुमाने में हाथों में नाचने का, पानों में नदी खेलने रहने का, मुकुट पर हाथ लगाने में मर-आँकों पर बैठाने कादि का। किन्तु वस्तुतः यहाँ कवि, ध्वनि, द्वाग, मानव हृदय की सहज कमजोरियों को प्रदर्शित करता चाहता है। यह एक मनोवैज्ञानिक सत्य है कि जब मनुष्य परीक्षा व प्रतीक्षा की दिकट घड़ियों में खानी बैठा हो तो अपनी आतुरता व घबराहट में नैज कुरंदना या वान तोड़ना या वस्त्र संभालना जैसे निरुद्देश्य कार्यों में अपने को व्यस्त कर भावों को छिपाना चाहता है। जो भी हो, बिम्ब विज्ञान की दृष्टि में ये मूल्य महत्त्वपूर्ण हैं। वानावरण के इस मन्त्रिण वर्णन में कवि ने स्वयंवर के सम्पूर्ण दृश्य को एक नफल व मजीब प्रकरण-बिम्ब के रूप में उपस्थित किया है।

इन प्रकार हम देखते हैं कि कालिदास के काव्य में बिम्ब-योजना द्वारा भावों की अति सुन्दर व्यञ्जना हुई है। क्या दृश्य काव्य और क्या श्रव्य काव्य, सर्वत्र भाव-बिम्ब नागर ने रम्भों की भाँति बिखरे पड़े हैं। जिनका जो चाहें, जाँज सकता है। तपानि उनमें-प्रेम, शृंगार व कदम्ब कोमल भावों की अधिकता है।

बिम्ब-योजना का शैली-पक्ष

गौन अध्यायो मे कालिदास की बिम्ब-योजना के वस्तु पक्ष पर विभिन्न दृष्टियों से विचार किया गया। इस अध्याय में कवि की बिम्ब-योजना के अभिव्यक्ति-पक्ष की समीक्षा की जायेगी।

कला-पक्ष की दृष्टि से बिम्ब-विधान की निर्माण-प्रक्रिया का विश्लेषण कई आधारों पर किया जा सकता है। प्रथम आधार तो बिम्ब की स्थिति का हो सकता है। काव्य-बिम्ब की स्थिति प्रबन्ध से लगाकर शब्द तक में हो सकती है। कालिदास के बिम्बों का अध्ययन इस दृष्टि से किया जा सकता है। दूसरा आधार बिम्बों की प्रकृति है। विषय को मूर्त कराना बिम्ब का व्यापार या प्रकृति है। किसी बिम्ब में मूर्त वस्तु से अभूत की गोचर कराने का प्रयत्न रहता है, वही मूर्त को ही भय मूर्त पदार्थ के सादृश्य से स्पष्ट आकार प्रदान किया जाता है। कभी-कभी मूर्त प्रस्तुत की भी अभूत उपमान से प्रभावशाली रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है। इस दृष्टि से आलोच्य कवि के बिम्बों का अध्ययन रोचक होगा।

एक अन्य पक्ष अभिव्यक्ति का हो सकता है। कवि की बिम्बात्मक अभिव्यक्ति अनेक प्रकार के पूर्व प्रचलित शास्त्रीय प्रतिमानों के आधार पर हुआ करती है। कही प्रतीकारों द्वारा मूर्तता लाई जाती है, वही शब्द शक्तियों का प्रमुख हथियार रहता है। मानवीकरण, मुहावरे आदि भी अभिव्यक्ति के साधन के रूप में अपनाये जा सकते हैं।

इस प्रकार कालिदास की बिम्ब-योजना के कलापक्ष का अध्ययन निम्न-लिखित आधारों पर करने का प्रयास किया जायेगा—

- (1) बिम्बों की स्थिति
- (2) बिम्बों की प्रकृति
- (3) बिम्बों की अभिव्यक्ति

अब हम क्रमशः इन तीनों का विवेचन करेंगे।

विम्ब की स्थिति

जैसा कि प्रथम अध्याय 'विम्ब सिद्धान्त' में स्पष्ट किया गया है विम्ब की स्थिति प्रबन्ध से लेकर किसी विज्ञेय पद तक में हो सकती है। इस दृष्टि से विम्ब के निम्न भेद किये गये हैं—

प्रबन्ध विम्ब

प्रकरण विम्ब

वाक्य विम्ब

वाक्यांश विम्ब

प्रबन्ध व प्रकरण विम्ब

प्रबन्ध काव्य के प्रसंग में विम्बों का अपना अलग स्वरूप और उपयोग है। कथानक का लघुतम रूप है घटना, घटनाओं के संघात से प्रकरण का निर्माण होता है और प्रकरणों के संयोजन से कथानक का। प्रबन्ध काव्य में इन सबके पृथक्-पृथक् निजी विम्ब होते हैं या यों कह सकते हैं कि ये सभी वस्तुतः विम्ब हैं। जिस प्रकार काव्यगत भाव का स्वरूप अनुभूतिमय न रहकर विम्बात्मक बन जाता है, इसी प्रकार काव्यगत घटना का स्वरूप भी विम्बात्मक ही होता है। मूल रूप में उस घटना की भौतिक सत्ता रहती ही है। काव्य में इस घटना के द्वारा अभिव्यक्त अनुभूति ही मुख्य प्रयोजन रहता है। घटना विम्बों के संयोजन से प्रकरण विम्बों का निर्माण होता है। कालिदास के नाटको और महाकाव्यों के कथा सूत्र अवश्य पूर्ववर्ती ग्रन्थों से लिये गये हैं, किन्तु घटनाओं एवं प्रकरणों के आधार पर कवि ने अपने कथावस्तु के विम्ब की संयोजना स्वयं की है। यथा 'कुमारसंभव' का कथामूत्र रामायण व महाभारत में उपलब्ध है किन्तु उसमें अनेक प्रकरणों की कल्पना स्वयं कवि ने की है और उनके आधार पर कवि ने अपने प्रबन्ध-विम्ब की कल्पना की है। 'कुमारसंभव' में निम्नलिखित कुछ प्रकरण कवि की अपनी मौलिक कल्पना हैं यथा—

- (1) नारद द्वारा यह पूर्व सूचना कि पार्वती शिव की पत्नी होंगी।
- (2) विवाह से पहले वसन्त की सहायता से कामदेव द्वारा शिव की समाधि भग्न करने का यत्न व कामदहन।
- (3) रति विलाप।
- (4) ब्रह्मचारी शिव व पार्वती का वार्तालाप।
- (5) सप्तपित्यों के मुख से शिव का हिमालय के सामने विवाह प्रस्ताव।

इन प्रकरण विम्बों की सर्वथा नई योजना एवं पूर्वप्राप्त प्रकरणों की निजी कल्पना द्वारा कवि ने अपने प्रबन्ध विम्ब की मृष्टि की है। स्पष्ट ही है कि उपर्युक्त नवीन प्रकरणों की कल्पना से कथा में रोचकता व मरसता की अभिवृद्धि हुई है एवं काव्य में नाटक जैसी दृश्यात्मकता आ गई है। इसी प्रकार 'रघुवंश' के

प्रबन्ध विम्ब में कोत्मकथा का प्रकरण, श्रवणकुमार के वध का विस्तृत वर्णन, कुमुद नाग से कथा कुमुदिनी का जन्म आदि कवि ने निजी विम्ब है। इतने प्रबन्ध विम्ब में त्रयश दानवीरता, त्यागप्रियता, आश्वेत व भद्रभुत की मुन्दर व्यञ्जना का श्रवसर उत्पन्न हुआ है। जैसाकि पहले भी कहा जा चुका है, 'अभिज्ञान-शाकुन्तल' में 'दुर्वासा का शाप' एक 'प्रकरण' है जिसमें दुर्वासा का मित्रा के लिये आना, शाकुन्तला की विरह-मूढ दशा और उसके कारण दुर्वासा की उपेक्षा, दुर्वासा का शाप, सखी द्वारा अनुनय और दुर्वासा द्वारा शाप-मुक्ति के उपाय का उपदेश आदि घटनाएँ समवेत हैं। इनमें से प्रत्येक घटना किसी न किसी अनुभूति का विम्ब है और इनसे निमित्त 'दुर्वासा शाप' का सश्लिष्ट विम्ब एक विशेष काव्याथ का व्यञ्जक माध्यम विम्ब है, जिसके तथ्यार्थ का विशेष मूल्य न होकर व्यंग्याथ का ही कलात्मक महत्त्व है। इसी प्रकार सम्पूर्ण कथानक भी एक बृहद् विम्ब है, जिसका निर्माण अनेक प्रकरण विम्बों से मिलकर होता है यही प्रबन्ध-विम्ब है।¹

यहां तक एक प्रकार से हमने प्रति संक्षेप में विम्ब सिद्धांत के आधार पर प्रकरण व प्रबन्ध योजना का एक विश्लेषण प्रस्तुत किया। 'वक्रोक्ति सिद्धान्त' एवं 'ध्वनि सिद्धान्त' की भांति पाश्चात्यो ने विम्ब-सिद्धान्त को काल्याणोचन के एक सम्पूर्ण मानदण्ड के रूप में स्थापित किया है। प्रबन्ध रचनाओं में सिद्धांत का औचित्य सिद्ध करने के लिये कृन्तक की 'प्रकरण-वक्रता' 'प्रबन्ध-वक्रता' जैसी कल्पनाएँ की गई हैं जो सर्वथा उचित नहीं जा सकती हैं। जैसाकि ऊपर दिखाया गया है, कालिदास के नाटकों व महाकाव्यों में 'प्रकरण विम्ब व प्रबन्ध विम्बों' के आधार पर कथा-प्रबन्ध का विश्लेषण स्वन किया जा सकता है।

स्थिति की दृष्टि से विम्ब की वाक्य व वाक्यांश में स्थिति की विवेचना ही अधिक आवश्यक है। भाषा की दृष्टि से विम्ब की सृष्टि किसी एक या अनेक वाक्यों में ही मूलतः रहा करती है किन्तु कभी-कभी कोई एक पद ही ममस्त व्यापार को मूर्त करने के लिये पर्याप्त होता है वहाँ वाक्यांश या एक शब्द में विम्ब की स्थिति स्वीकार की जा सकती है।

वाक्य में स्थिति

भाषा की दृष्टि से विम्ब की स्थिति प्रायः एक अथवा एकाधिक वाक्यों में ही रहा करती है। कालिदास के विम्ब वाक्यों में ही स्थित हैं। केवल एक शब्द अथवा वाक्यांश मात्र पर स्थित विम्ब की अपेक्षा वाक्य-विम्ब सम्पूर्णता एवं श्लिष्टता के कारण अधिक प्रभावशाली सिद्ध होते हैं। प्रकृति वर्णन, भावोक्ति पर आश्रित विम्ब, सादृश्यमूलक विम्ब, भाव-चित्र और स्वभाव चित्र सभी वाक्यों में ही आश्रित रहते हैं। लोकोक्ति, अयोक्ति व मुहावरों पर आश्रित विम्ब भी वाक्यों में रहते हैं। एक शब्द से ये विम्ब नहीं बन पाते।

कालिदास के कुछ विम्ब विशालता एवं सश्लिष्टता के कारण एकाधिक ग्लोकों में भी चलते हैं। 'रघुवंश' में तेरहवें सर्ग का गंगा-यमुना संगम का वर्णन इसी प्रकार का माना जा सकता है। यद्यपि ध्यान से देखें तो ये संश्लिष्ट विम्ब भी अनेक छंदे-छोटें विम्बों से मिलकर ही बनते हैं। कालिदास के विम्ब प्रायः बड़े से बड़े सम्पूर्ण छन्द में व्याप्त रहते हैं। कारण है कि सफल विम्ब निर्माण के लिये पृष्ठभूमि का अत्यन्त महत्त्व होना है। चित्र बनाते समय पृष्ठभूमि (बैक-ग्राउण्ड) का ध्यान रखना ही होता है-और कालिदास तो स्वयं इस बात को अच्छी तरह से जानते थे। इसलिये दुर्लभ जब शकुन्तला का चित्र बनाते हैं तो उन्हें बिना इंद-गंद के वातावरण के चित्र अचूरा जान पड़ता है, और वे कहते हैं—

‘कार्या नैकतलीनहममिथुना स्नातोवहा मालिनी.’ आदि²

‘शकुन्तला का चित्र तो बना लिया किन्तु अभी पृष्ठभूमि में मालिनी नदी बनानी है जहाँ बालू में हनु के जोड़े बैठें हों। नदी के दोनों ओर हिमालय की तलहटी हरिणों में संयुक्त करके बनानी होगी। वृक्षों की शाखाओं पर वनकल वस्त्र लटके होंगे और शाखाओं के नीचे कृष्णमृग के सींग पर बाएं नेत्र को खुजलाती हुई मृगी को चित्रित करना चाहता हूँ।’ इस प्रकार स्वभावोक्ति के आधार पर जो विम्ब बनते हैं वे अपेक्षाकृत कई वाक्यों में रहते हैं। सगौरूपक के आधार पर निर्मित विम्ब में प्रयुक्त सभी शब्द (संज्ञा, क्रिया, विज्ञेय आदि) विम्ब में योग देते हैं। इसी प्रकार दृष्टान्त में सभी पदों का विम्ब प्रतिविम्ब भाव रहने से विम्ब पूरे वाक्य में व्याप्त रहता है। उदाहरण के लिये ‘रघुवंश के निम्न ग्लोक में—

रावणावग्रहलान्तमिति वागमृतेन सः ।

अभिवृष्य मरुत्तस्य कृष्णमेखस्तिरोदधे ॥ (रघु. 10.48)

रावण द्वारा पीड़ित देवताओं के विष्णु की गरण ग्रहण करने पर विष्णु, रावण वध का आश्वासन देकर अन्तर्धान हो गया है जैसे-अनावृष्टि के कारण शुष्क जल को जलाभिषेक द्वारा सरस कर मेघ अन्तर्धान हो जाता है। यहाँ नागहपत के हाथ विम्ब खड़ा किया गया है जिसमें प्रतिपद पर आरोप होने के कारण सभी शब्दों का विम्ब-निर्माण में महत्त्व है। विष्णु मेघ है, रावण अनावृष्टि, वागी है अनृतमय जल और देवगण ही शुष्क जल है।

अन्यच्च—

तानांच पञ्चात् कनकप्रभागा

काली कपानाभरणा चकाण ।

बलाकिनी नील-पयोदराजी

दूरं पुरः क्षिप्तगतहृदेव ॥

(कु. 7.39)

शिवजी की बारात में आगे-आगे चल रही है कनक प्रभा मातृकाएं, उनके

पीछे चर रही है सितकपाना भरणा काली। जैसे आगे तो चमक रही है विद्युत् और पीछे है नील मेघमाया, जो वगुनो से युक्त है। यहाँ रंग-रूप का साम्य तो है ही, भावा की दृष्टि से प्रत्येक पद में साम्य है जो विम्ब-निर्माण में सहायक हुआ है।

वाक्य-निमित्त विम्बों में कालिदास ने लोकोक्तियों व अन्वयोंक्तियों से भी सुन्दर विम्ब विधान किया है। मुहावरे और लोकोक्तियाँ अधिकशत विम्बात्मक होती हैं। इनके पीछे जो घटना या कथा होती है उसका विम्ब पाठक के मन में पहले ही रहता है, फिर इनके द्वारा बहुत थोड़े से शब्दों में ही स्पष्ट विम्बों की रचना की जा सकती है। कालिदास ने इस प्रकार के अनेक विम्ब रचे हैं जिनका विशेषण आगे 'अभिव्यक्ति' शीर्षक के अन्तर्गत किया जायगा। यहाँ उदाहरण के लिये विद्वपक को निम्न उक्तियाँ ली जा सकती हैं—

(1) प्ररूप्ये मया हस्तिमामीत् ।

(2) त्रिशकुर्विचान्तराने निष्ठ ।

प्रथम में 'प्ररूप्यरोदन' मुहावरे के द्वारा विद्वपक की स्थिति की सुन्दर व्यञ्जना की गई है। दुष्यन्त शकुन्तला के ध्यान में मग्न है, विद्वपक अपनी गाथा दुष्यन्त में निवेदन कर रहा है, दुष्यन्त जब उस पर ध्यान नहीं देता तो विद्वपक को लगता है वह प्ररूप्यरोदन कर रहा है। द्वितीय में 'त्रिशकु' एक पौराणिक प्रतीक है जो 'न ड्यर का न ड्यर का' के अर्थ में प्रयुक्त होता है। दुष्यन्त न तो तपोवन की छोड़ना चाहता है न माताप्री की प्राप्ति की अवहेलना करना चाहता है उसकी स्थिति त्रिशकु की स्थिति में गोचर कराई गई है।

द्वय प्रकार हम देखते हैं कि मुहावरे व लोकोक्तियों के आधार पर विम्ब-रचना में कवि ने व्यञ्जन का सहारा लेने के कारण अत्यल्प भाषा प्रयोग से काम चलाया है। किन्तु यह विम्ब भी वाक्य में ही स्थित है वाक्यांश में नहीं। इसी प्रकार पहले उदाहरणों में आए अनेक विम्ब वाक्यांश ही हैं।

वाक्यांश में स्थिति

कुछ विम्ब ऐसे होते हैं जिनमें विम्ब ग्रहण कराने में एक पद या वाक्यांश ही महत्वपूर्ण होता है। सत्ता, क्रिया, विशेषण या क्रिया-विशेषण आदि में से कोई भी एक, कभी बहुत सशक्त होता है और वही विम्ब का केन्द्र रहता है। कालिदास ने प्रायः सावयव व सन्निष्ठ विम्ब दिये हैं किन्तु कहीं-कहीं वे एक पद या वाक्यांश से भी विम्ब बनाने में मग्न हुए हैं। ऐसे विम्बों में वे 'संकेतगर्भी' पदों में संकेत मात्रा करते हैं। स्मरण भरने का काम पाठक पर छोड़ देते हैं। कालिदास के वाक्यांश विनिमित्त विम्बों में तीन प्रकार की विम्बात्मकता देखी जा सकती है—

(1) क्रिया (2) विशेषण (3) सत्ता

क्रिया विम्ब रचना का शक्ति माध्यम है। जब क्रिया ऐन्द्रिय गुण से युक्त होकर आती है तब वह अनेक ही विम्ब बनाने में समर्थ हो जाती है। अचेतन

पदार्थों को चेतन क्रिया से युक्त करके सुन्दर क्रिया विम्ब बनते हैं। यथा-‘ख’ प्रसुप्तमिव’ ‘अकाश सो गया’ में सो गया क्रिया के प्रयोग से आकाश की नीरवता का जो विम्ब सामने आता है वह बिना इस क्रिया के सम्भव नहीं है, राजा दिलीप जब वन से लौटकर आते हैं तो सुदक्षिणा उनको अत्यन्त तृष्णा के साथ देखती है। इस समस्त उत्कण्ठा को कवि ने एक क्रियापद ‘पपी’ से इन्द्रिय स्तर पर जीवन्त कर दिया है—

पपी निमेषालसपक्ष्मपंक्तिरूपिताभ्यामिव लोचनाभ्याम् ।

इसी प्रकार निम्न चरण में ‘अवरोहतीव’ क्रिया की विम्बात्मकता चमत्कार पूर्ण है—

‘शैलानामवरोहतीव शिखरादुन्मज्जता मेदिनी’ ।

उतरने की क्रिया से पृथ्वी का संपूर्ण वैभव नेत्रगम्य हो गया है। यहाँ क्रियो त्रेक्षा के द्वारा विम्ब विधान हुआ करता है। किन्तु बिना उत्प्रेक्षा के भी यह सम्भव है। यथा-सन्तान-कामना से तप करने के इच्छुक दिलीप प्राजापालन के भार को अपनी भुजाओं से उतार कर सचिवों पर डाल देते हैं—

संतानार्थाय विधये स्वभुजादवतारिता ।

तेन भूर्जगतो गुर्वो सचिवेषु निचिक्षेपे ॥

(रघु. 1.34)

यहाँ राज्य कार्यभार अचेतन भाव है जिसे ‘स्वभुजादवतारिता’ भुजाओं से उतारने की क्रिया से ऐन्द्रिय रूप में प्रस्तुत किया गया है। अन्यत्र भी-जैसे दुष्यन्त को शकुन्तला की प्रत्याख्यान काल की सवाष्प दृष्टि जलाती है ‘सविषमिव शल्य दहति माम्’। यहाँ ‘दहति’ क्रिया दृष्टि से बाधक होने में ‘अतिशय ताप’ को अनुभव कराने में समर्थ हुई है। इस प्रकार क्रियाओं के उदाहरण अन्यत्र भी देखे जा सकते हैं।

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि क्रिया से तात्पर्य तिङन्त पद से ही नहीं लिया गया है अपितु किसी भी कर्म के अभिप्राय को क्रियापद से प्रकट किया गया है।

विशेषण विम्ब

क्रियाओं के अतिरिक्त विशेषण भी सजीव विम्बों का निर्माण करते हैं। विशेषण वस्तु के रंग, गन्ध आदि का बोध कराकर भाव को ऐन्द्रियता से युक्त कर देते हैं। अभिधा और स्वाभावोक्ति के आधार पर निर्मित विम्बों में विशेषण ही वस्तु के आकार प्रकार को मूर्त करते हैं। कालिदास सदैव उचित विशेषणों का प्रयोग कर वर्णन में सजीवता लाने का प्रयास करते हैं। ग्रीष्मऋतु के दिवसों की स्पृहणीयता को कवि ने विशेषणों से ही चित्रित किया है—

सुभगमलिलावगाहा पाटलमसंगिमुखरभिवनवाता ।

प्रच्छाद्यमुलभनिद्रा दिवसा परिणामरमणीया ॥ (अभि 1 3)

यहाँ 'सुभग' आदि विशेषण पद में ग्रीष्म दिनों का जलक्रीड़ा योग्यत्व 'पाटल' आदि से वायु का शीतलत्व, माधवत्व एवं सुखस्पर्शित्व गोचर होना है। 'प्रच्छाद्य' पद से श्रमहरत्व तथा अन्तिम विशेषण से अतिशय शोभा ध्वनित होती है। ग्रीष्म का स्वाभाविक चित्र बिना किसी सादृश्य विधान के विशेषणों के आधार पर खड़ा है। इस प्रकार रम्यान्तर कमलिनी हरित सरोजि' ⁴ आदि पद्य में मार्ग के सुलकर तत्वों को विशेषणों से ही विम्ब रूप में प्रस्तुत किया गया है। इसी प्रकार इसी नाटक के —

'भ्रामष्टवक्षो हरिचन्दनाका मन्दारमाला हरिणा पितद्वा' ⁵ में रेखांकित विशेषण ही मन्दारमाला को गाचरता प्रदान करता है।

अप्रस्तुत विधान में भी उपयुक्त विशेषण विम्ब ग्रहण कराने में सहायक होते हैं। दुष्यन्त के कमरती शरीर का वर्णन करते हुए कवि कहते हैं—

अनवरतधनुर्ज्याम्फामनक्रूरपूवं

रविकिरणसहिष्णु स्वेदलेशैरभिन्नम् ।

अपवितमपि गात्र व्यायत्वादभक्ष्यम्

गिरिचर इवनाग प्राणसार विभति ॥

(अभि 2 4)

यहाँ राजा के लिये जो गिरिचर नाग का अप्रस्तुत विम्ब लाया गया है उसे 'रविकिरणसहिष्णु' आदि विशेषण स्पष्टता व भाग्यरता प्रदान करते हैं।

विशेषण विम्बों में प्राचीन दृष्टि से परिकर भलकार का चमत्कार ही कार्य करता है।

सज्ञा विम्ब

सज्ञा में स्वतंत्र विम्ब कम ही प्राप्त होते हैं। सामान्यतः सज्ञा वाक्यांश से सम्बद्ध रहकर ही विम्ब बनाती है। वे विम्ब निर्माण में योग देती हैं, स्वतंत्र रूप से विम्ब निर्माण की क्षमता उनमें कम होती है। लमणा व व्यञ्जना की शक्ति से विशिष्ट पर्याय का प्रयोग कर कालिदास सज्ञापदों से विम्ब-निर्माण का कार्य लेते हैं। यथा 'कुमारभगव' में कवि ने शिव के विभिन्न नामों का भिन्न भिन्न स्थानों पर प्रयोग कर उपयुक्त चित्र दिये हैं। मती की मृत्यु से अपरिग्रह का

4 अभि 4/10

5 वही 7/2

धारण किये शिव के लिये 'पशूनाम् पनि'⁶ कहा गया है जो उनके निर्मोही स्वरूप को अधिक स्पष्ट कर सकता है। अविचलित शिव की सेवा में जब पार्वती लगी हुई हैं तो कवि ने उन्हें 'स्थागु' ठूँठ कहा है —

गुरोनियोगाच्च नगेन्द्र कन्या स्थागुं तपस्यन्तमघित्यकायाम् ।

(कु.3.17)

यहाँ अन्य पर्यायों की अपेक्षा 'स्थागु' मंजा ही शिव के तप करते अविचल स्वरूप को विम्बित कराने में अधिक समर्थ है। शिव के सर्जक स्वरूप का वर्णन करते समय उन्हें 'भव' कहा है — अभी हि वीर्यप्रभवं भवस्य,⁷ गृंगार के प्रसंग में उन्हें 'हर' कहा है। नारद हिमानय से कहने हैं — 'तुम्हारी पुत्री' 'हर' की शरीरार्धहारा होंगी'⁸ भाव है कि जो शिव भवके हृदय को हरने वाले हैं उन्हें भी हर लेगी।

दिलिप अपना शरीर मिह को सौंपने हुए कहते हैं —

एकान्तविष्वसिपु मद्विधाना पिण्डेपवनास्था न्वनु मोनिकेपु' ।

(रघु.2.57)

यहाँ 'शरीरेपु' के स्थान पर 'पिण्डेपु' मंजा भौतिक शरीर की सारहीनता को मशयत ढंग से प्रस्तुत करती है जिसमें दिनीप के अनास्था भाव को बल मिलता है।

कवि ने निरंग रूपकों द्वारा कही कही एक सत्ता में ही पूरा विम्ब प्रस्तुत कर दिया है। इन्दुमती को अज से विवाहित देव अन्य राजा उसको रान्ने में रोककर खड़े हो जाते हैं —

स राजलोकः कृतपूर्वमविदान्ममिदं ममयोऽन्यम् ।

आदायमानः प्रमदामि तदाहृत्य पन्थानमजस्य तस्थौ ॥

(रघु.7.31)

यहाँ 'प्रमदा' पर 'आमिप' मंजा के आगेप माद्य में पूरा विम्ब सामने आता है कि जैसे कोई मान का लोभी गृध्रममूह, आमिप को देखते ही उस पर टूट पड़ता है, उसी प्रकार इन्दुमती के सुन्दर शरीर मात्र के लोभी राजममूह ने अज को घेर लिया। यहाँ अकेला 'आमिप' मंजा ही उस विम्ब निर्माण में कारण है अन्य क्रिया विशेषण आदि पदों की उसे अपेक्षा नहीं है।

इस प्रकार कालिदास के काव्यों में विम्ब अनेक प्रकार में स्थित हैं।

6. कु. 1/53

7. वही. 3/15

8. वही. 1/50

विम्बो की प्रकृति के आधार पर कालिदास के विम्बों का अध्ययन

मूर्तता विम्ब की प्रकृति में निहित है। उसका प्रमुख कार्य सम्मूर्तन व्यापार है। इस सम्मूर्तन व्यापार में सादृश्य विधान का महत्वपूर्ण हाथ रहता है और विम्बो का एक बड़ा भाग सादृश्यमूलक अलंकारों से बनता है। इस अप्रस्तुत या उपनमित विम्ब विधान में कुछ कवियों की दृष्टि मूर्तता की ओर अधिक रहती है। वे मूर्त व अमूर्त सभी वस्तुओं की स्थूल मूर्त पदार्थों से उपमित करते हैं। इसके विपरीत कुछ कवि अमूर्त की ओर अधिक रुचि रहते हैं। किसी भी भाषा के प्रारम्भिक कवियों के साहित्य में मूर्तता का ही आग्रह दिखाई देता है। धीरे-धीरे भाषा के शब्द भण्डार आदि के समृद्ध होभे पर अमूर्तता की ओर भी रुचि दौड़ती दिखाई देती है। अंग्रेजी के रोमांटिक साहित्य व हिंदी के छायावाद में अमूर्तता का विशेष आग्रह दिखाई पड़ता है जिससे इनकी कविता में भिलमिल सा सौन्दर्य और वायवीय आकर्षण-सा दिखाई पड़ता है। सुमित्रानन्दन पंत का निम्न उदाहरण इसका चरम निदर्शन माना जा सकता है -

'एक जल-कण, जलद-शिशु सा, पत्रक पर

आ पड़ा सुकुमारता-सा, गान-सा,

चाह-सा, सुधि-सा, सगुन-सा, स्वप्न-सा' (ग्रंथ 19)⁹

इसी प्रकार मारी को मीन, मृग, खजन, कमल के कटघरे से निकाल कर 'विश्वनाथा कुटुक सी साकार' व 'प्राणमत्ता के मनोहर मेद सी सुकुमार' कहा है।

इस प्रकार मूर्तता व अमूर्तता के आधार पर उपलक्षित विम्बो का अध्ययन रोचक हो सकता है। इस प्रकृति के आधार पर विम्बो को तीन वर्गों में बाटा जा सकता है—

- (1) मूर्त उपमान से मूर्त की अभिव्यक्ति
- (2) मूर्त उपमान से अमूर्त की अभिव्यक्ति
- (3) अमूर्त उपमान से मूर्त की अभिव्यक्ति

साधारणतः प्रथम दो प्रकार की उपमान - योजना ही विम्ब-निर्माण में अधिक सहायक होती है। तीसरी योजना भी भाव की उपकारक होने पर प्रस्तुत मूर्त की अधिक स्पष्टता प्रदान करने में सहायक हो सकती है जैसा कि छायावादी काव्य के उपर्युक्त उदाहरणों में देखा गया है। अमूर्त उपमान से अमूर्त प्रस्तुत की तुलना केवल अलंकार का विषय हो सकती है, वहाँ विम्बात्मक का अभाव रहता है।

कालिदास के साहित्य में उपर्युक्त तीनों प्रकार की विम्ब योजना का अत्यन्त कलात्मक विधान हुआ है। यद्यपि उनकी दृष्टि विषय को मूर्त कराने की और ही अधिक रही है खतः प्रथम दो प्रकार के विम्ब अपेक्षाकृत अधिक मिलते हैं। अब हम तीनों प्रकार के उदाहरण लेकर देखेंगे।

मूर्त से मूर्त की अभिव्यक्ति—

कालिदास के काव्य में मूर्त से मूर्त की अभिव्यक्ति अनेक स्थलों पर हुई है। इस योजना में प्रस्तुत मूर्त को अप्रस्तुत योजना से और अधिक स्पष्टता प्राप्त होती है, जिसमें प्रस्तुत का रूप, रस, रंग और गति आदि पाठक के मन पर स्पष्ट अंकित हो जाते हैं। इसके साथ ही पाठक को एक साथ आस-पास सजे हुए दो चित्रों का आनन्द भी आता है। विभिन्न पात्रों के रूप-वर्णन में प्रयुक्त परम्परागत अथवा मौलिक वस्तु-विम्ब सामान्यतः इसी वर्ग में आते हैं। चन्द्र, सूर्य, कमल, कमलिना, लता, वृक्ष, हरिणी आदि की परम्परागत उपमाएँ इसी प्रकार की हैं। इनके उदाहरण स्वतः देखे जा सकते हैं। यहां कुछ मौलिक व कलात्मक उदाहरण लिये जा रहे हैं।

दिनीप व मुदक्षिणा दोनों वसिष्ठ आश्रम की ओर जा रहे हैं। जिस रथ पर वे दोनों बैठे हुए थे वह भीठी घरघराहट करता हुआ चला जा रहा था। उस पर बैठे हुए वे दोनों ऐसे जान पड़ने थे मानो वर्षा के बादल पर ऐरावत और विजयी दोनों चढ़े जा रहे हों।

स्निग्धगंभीरनिर्घोषमेकं स्यन्दनमास्थितौ ।

प्राक्षुपेण्यं पयोवाहं विद्युदैरावताश्रिव ॥

(रघु. 1 36)

यहां प्रस्तुत व अप्रस्तुत दोनों ही मूर्त हैं। स्निग्ध गंभीर ध्वनि करने वाला रथ वर्षा का मेघ है (क्योंकि उसकी ध्वनि भी स्निग्ध गंभीर है।) दिनीप ऐरावत की भाँति विशालकाय व गौरवर्ण है। मुदक्षिणा विद्युत् की भाँति सौन्दर्य की उद्योति से चमक रही है। यहां मूर्त अप्रस्तुत में प्रस्तुत के आकार, रंग, ध्वनि व गति को स्पष्टता प्रदान की गई है। कालिदास के मूर्त विम्बों में सर्वांगीणता रहती है जो चित्र को सर्वथा गोचर कर देती है। यथा—

शरीरमात्रेण नरेन्द्रतिष्ठन्नाभासि नीर्यप्रतिपादितद्विः ।

आरण्यकोपात्तफलप्रसूतिः स्तम्बेन नीवार उवावशिष्टः ॥

(रघु. 5 15)

ममस्त घन दीनत बांट देने के बाद शरीर मात्र से स्थित राजा रघु, काँत्म को, उस नीवार की भाँति प्रतीत होते हैं जिसकी ममस्त शून्य-सम्पत्ति नषोदन के निवासियों द्वारा ले ली गई हो और जो स्तम्ब मात्र रह गया हो। तपोवन में फल-मूल लेने जाते समय जैसे स्तम्बावशिष्ट नीवार में ब्रह्मचारी काँत्म का प्रयोजन

मिद्ध नहीं होना होगा उसी प्रकार सम्प्रति रघु से उनका प्रयोजन मिद्ध नहीं हो रहा है।

कालिदास की मूर्त से मूर्त की अभिव्यक्ति कुछ स्थलों पर इस प्रकार की है कि लगता है मानो कवि ने पास-पास दो चित्र सजा दिये हों और वे दोनों चित्र मानो एक दूसरे को प्रभावित कर एक ही फल उत्पन्न कर रहे हों यथा— जब राजा दिलीप द्वारा सेवित नन्दिनी को सिंह दबोच लेता तो पाटल वरुण वाली गाय पर बैठा हुआ सिंह ऐसा प्रतीत होता है जैसे पर्वत की धातुमयी अधित्यका कोई प्रफुलित लोधद्रुम हो—

स पाटलाया गवि तस्थिवास घनुर्धर केसरिण ददशं ।

अधित्यकायामिव चातुमय्या लोधद्रुमं सानुमत प्रफुल्लनम् ॥

(रघु 2 20)

राजा पहले से ही पर्वत की शोभा देखने में मग्न थे। गाय पर सिंह को देखते ही उनकी दृष्टि में कोई सच दृष्ट विम्ब माना अनि स्वाभाविक है। यहाँ उल्लेखनीय है कि कवि का वण्य-प्रस्तुत मूर्त है किन्तु पाठक का देखा हुआ नहीं है, जबकि दूसरा वृक्ष का दृष्ट है। भूत कवि ने अपने कल्पना के दृश्व को सर्व-सर्व विम्ब में गोचर कराया है जिससे पाठक को विम्बग्रहण में कोई कठिनाई नहीं होती।

इसी प्रकार जब अज गन्धर्व अरुण के प्रभाव से प्रतिपक्षी सेना को मुला देने हैं तो, अज के मोड़ाभो को, सोते हुए शत्रुओं के बीच अज ऐसे लगते हैं मानो मुड़े हुए कमलों के बीच में चन्द्रमा चमक रहा हो—

निमीलितानामिव पक्जाना मध्ये स्फुरन् प्रतिमाशशाकम् ॥

(रघु 7 64)

रघु के दिवजय प्रसंग में पारसीकों के सिर कट कट कर पृथ्वी पर गिर पड़ते हैं। उनके दाढ़ी मूँछों से व्याप्त मिर जमीन पर गिरे हुए ऐसे लगते हैं जैसे मधुम-क्वियों से भरे उनके छत्ते हो।¹⁰ यहाँ मधुमक्वियों के छत्तों के विम्ब से दाढ़ी मूँछों से व्याप्त सिरों की यथार्थ कल्पना उत्पन्न होती है।

पूर्व अध्यायों में वर्णित कालिदास के विम्बों में इस प्रकार के उदाहरण स्वतः देये जा सकते हैं। मगैप में यह कह सकते हैं कि कालिदास मूर्तीकरण में वस्तुओं के आकार-प्रकार, रंग व गति आदि का पूरा ध्यान रखते हैं। अमूर्त की मूर्त से अभिव्यक्ति

विम्ब भाषा का चित्र-धर्म है। अमूर्त पदार्थों व भावों को मूर्तता प्रदान करना विम्ब का मुख्य कार्य है। सादृश्य मूलक श्लकारों में भी जहाँ अमूर्त की

मूर्त से अभिव्यक्ति की जाती है, सुन्दर विम्ब बनते हैं। कालिदास ने अमूर्त की मूर्त से अभिव्यक्ति अत्यन्त कुशलतापूर्वक की है। इनके इस कोटि के विम्ब अति सुन्दर हैं। कालिदास का काव्य, हृदय पर इसलिये अमिट छाप छोड़ता है क्योंकि वे अमूर्त से अमूर्त वस्तु को, मूर्त उपमा से गोचर करा देते हैं। कालिदास की उपमाओं में अमूर्त मानसिक अवस्थाओं का प्रकाशन अतीव सूक्ष्मता से किया गया है, जिसे साधारण चित्तवृत्तियाँ भी यथार्थ चित्र के रूप में पाठक के निकट स्पष्ट हो उठती हैं। इस प्रकार के अनेक उदाहरण कवि की रचनाओं में से एकत्र किये जा सकते हैं। यथा— घोड़ी के द्वारा सीता पर लगाया गया कलंक एक अमूर्त भाव है। सूर्य-वंशी राजपियों के पवित्र कुल में सदाचारीराम के कारण फैला यह कलंक वैसा ही है जैसे भाप पड़ने से स्वच्छ दर्पण का धुंधला हो जाना—

‘मत्तः सदाचारशुचेः कलंकः पयोदवातादिव दर्पणस्य’।

(रघु. 14.37)

बरसात की गीली हवा में दर्पण का धुंधला होना व उसमें धब्बे पड़ जाना एक आम बात है। इस साधारण अनुभव को अत्यन्त मार्मिकता से प्रयोग कर अमूर्त कलंक को मूर्त स्वरूप दिया गया है। आगे राम कहते हैं— ‘जैसे पानी की लहरों पर तेल की बूँद फैलती ही चली जाती है, उसी प्रकार मेरी निन्दा फैल रही है। इस प्रथम अपयश को मैं उसी प्रकार सहने में असमर्थ हूँ जैसे गजराज पहली बार बाधे जाने पर आलान (खूँटे) को सहने में असमर्थ होता है—

पौरेपु सोऽहं बहुलीभवंतमपां तरनेष्विव तैलविन्दुम्।

सीढूं न तत्पूर्वमवर्णमीशे आलानिकं स्थागुमिव द्विपेन्द्रः ॥

(रघु. 14.38)

अपयश बड़ी सीध्रता से फलता है इसे जल की लहरों में तेल विन्दु की व्याप्ति से कवि ने मूर्त किया है। राम प्रथम अपयश को वर्दाश्त नहीं कर पाते और अपयश के कारण को मिटा देना चाहते हैं। यह एक अगोचर स्थिति है। इसे स्पष्ट किया है हाथी की उपमा से— हाथी प्रथम बन्धन को स्वीकार नहीं कर पाया और बन्धन के कारणभूत खूँटे को उखाड़ फेंकना चाहता है। यही अमूर्त ‘निन्दा’ को मूर्त श्रव्य भी कहा है।¹¹ जिससे निन्दा का कष्टदायी होना ध्वनित होता है।

राज्य का भार भी एक अमूर्त वस्तु है। राज्य की प्राप्ति से सुख तो होता है किन्तु प्रजापालन में कठिनाई भी होती है अतः वह ऐसे छत्र के समान है जिसका डंडा खुद पकड़कर चलना पड़े। उस छत्र से जो वर्षा व आपत से रक्षा का सुख मिलता है, वह उठाने के श्रम से बराबर हो जाता है—

नातिश्रमापनयनाय न च श्रमाय

राज्य स्वहस्तधृतदण्डमिवातपत्रम् ।

(अभि 5 6)

यहाँ अमूर्त राज्य के लिये मूर्त आतपत्र का साम्य अति प्रभावशाली है ।

शाप भी अमूर्त है । दशरथ, श्रवण के पिता द्वारा दिये गये शाप को उस अभि के समान बतलाते हैं जो जंगल को जलाने के बादजूद पृथ्वी की इतनी उपजाऊ बना देती है कि भविष्य में बड़ी अच्छी उपज होती है क्योंकि सन्तानविहीन दशरथ को, पुत्रशोक में मरने के अभिशाप से, पुत्रप्राप्ति का वरदान भी अनायास ही मिल जाता है—

शापोऽप्यदृष्टतनयाननदमशोभ सानुग्रही भगवता भवि पातिनोऽयम् ।

कृप्या दहनपि खलु क्षितिमिन्धनेदो बाजप्ररोहजननी ज्वलन करोति

(रघु 9 80)

‘रघुवश’ के प्रारम्भ में ही कवि ने अमूर्त की मूर्त से अभिव्यक्तियों का समावाह दिया है । यथा-पार्वती परमेश्वर को वाक्-अथ की भाँति सम्पृक्त कहना । छोटी सी बुद्धि में महान् वश का गुणगान, जैसे, उड्डप में महासागर पार करने का बालिश प्रयास । साधारण कवि द्वारा महाकवि के वश को प्राप्त करने का प्रयत्न जैसे बौने के द्वारा उच्च फलों को बाँधे उठाकर तोड़ने का असफल प्रयास । यहाँ अमूर्त स्थितियों को बड़े मौलिक विम्बों से मोचर कराया गया है । इसी प्रकार यही कवि कहते हैं कि पूर्व वाल्मीकि आदि कवियों द्वारा सूयवश का वर्णन करदिये जाने से मेरे लिये ‘रघुवश’ लिखना बँसा आसान हो गया है जैसे मणि में वज्र द्वारा छेद कर दिये जाने पर धागे का प्रवेश आसान हो जाता है । यहाँ रघुवश का वर्णन है मणि में प्रवेश, वाल्मीकि, व्यास आदि हैं वज्र और कवि स्वयं को मूर्त के समान कहता है । इस विम्ब से कवि ने गति की सरलता का मूर्तित किया है ।

पार्वती ने जब पढ़ना प्रारम्भ किया तो पूर्वजन्म की विधाएँ उह स्वतस्मरण हो आईं, जैसे कि, शरद्भृश आ जाने पर गंगा में हस्त-यन्त्रि स्वतः आ जाती है, या, स्वतः चमकने वाली जड़ी बूटियों में रात को चमक आ जाती है—

ता ह्यमाला शरदोव गंगा सहोपधि नक्तमिवात्मभासा ।

स्थिरोद्देशामुपदेशकाले प्रपेदिरे प्रास्तनजमविद्या ॥ (कु 1 30)

बालक रघु के विद्या-प्राप्ति अवसर पर भी कवि ने इसी प्रकार मूर्त निरीक्षण का पन्चिष्य दिया है । रघु लिपि सीखने के बाद वाङ्मय में प्रवेश करते हैं जैसे कि नदी के मुहाने से समुद्र में कोई प्रवेश करे ।¹²

इसी प्रकार 'मेघदूत' में कवि ने आशा के बन्धन को कुसुम के वृन्त से बन्धन का भाँति कहा है—

आशाबन्धः कुसुमसदृश प्रायशो ह्यंगनानाम् ।

सद्यः पाति प्रणयिहृदयं विप्रयोगे रूपाद्धिः ।। (पू. मे. 9)

वियोग में विरही हृदय कभी का नष्ट हो जाय यदि आशा का बन्धन उसे रोके न रहे । वृन्त से हिना हुआ भी फूल मिट्टी में गिरने से पहले, उसी बन्धन के सहारे टिका रहता है ।

कालिदास के नाटकों में हृदय की अमूर्त अवस्थाओं का अत्यन्त कलात्मक मूर्तन किया गया है । उपमादि सादृश्य के द्वारा अति सुन्दर विम्ब मिलते हैं । उर्वशी जब स्वर्ग से बुलावा आने पर चल देती है तो राजा पुरुरवा अपने मन की अवस्था का वर्णन करते हुए कहते हैं—

एवा मनो मे प्रसभं शरीरात्

पितुःपदं मध्यममुत्पतन्ती ।

सुरांगना कर्णति खण्डिताग्रात्

मूत्रं मृणालादिव राजहंसी ।।

(वि. 1.20)

आकाश मार्ग से उड़कर जाती हुई उर्वशी राजा के मन को बलात् शरीर से बहार खींचे लिये जा रही है, ठीक वैसे ही जैसे राजहंसी कमल की टूटी इंटी सूत (तन्तु) खींचे लिये चली जाती है । हृदय के अपहरण का जो अमूर्त व्यापार है, उसका कुछ मिलता-जुलता चित्र दृष्यन्त का भी है । यहाँ राजा को ही नायिका से दूर हटना है । शकुन्तला में प्रथम मिलन के बाद, राजा की इच्छा नगर जाने की कतई नहीं है । अपने पड़ाव की ओर जाते समय उनका शरीर ही जा रहा है, मन, तो पीछे आश्रम वासिनी शकुन्तला की ओर ही दीढ़ लगा रहा है—

गच्छति पुरः शरीरं धावति पश्चादसंस्तुतं चेतः ।

चीनाशुकमिव केतोः प्रतिवातं नीयमानस्य ॥ (अभि. 1.30)

मानस में आती हवा के प्रतिकूल जब पताका को लेकर चला जाता है तो डंडा ही आगे चलता है, पताका का रेणुमी वस्य तो तेजी से पीछे की ओर ही परफराता रहता है । इस मूर्त योजना से प्रणय के सूक्ष्म मनोव्यापार को ऐन्द्रियता प्रदान की गई है ।

दृष्यन्त के राज दरवार में शकुन्तला के प्रस्तुत किये जाने पर राजा उसे पहचान नहीं पाते । उसके अनुपम रूप से आकृष्ट होकर उसका परित्याग भी नहीं कर पाते । राजा की मानसिक अवस्था उस भ्रमर जैसी हो जाती है जो अन्तस्तुषार कुन्द के चारों ओर मंडराता ही रहता है । मधु के लालच में न तो उसे छोड़ पाता है और तुषार के भय से न उसे भोग पाता है । राजा भी रूप-लोक से

शकुन्तला को छोड़ नहीं पाता और पर-स्त्री स्पर्श की आशका से उसे ग्रहण भी नहीं कर पा रहा—

इदमुपनतमेव रूपमविलम्बकान्ति

प्रथम परिगृहीत स्यान्वेति व्यस्यन् ।

भ्रमर इव विभाते कुन्दमन्तस्तुषार

ने च खलु परिभोक्तु नैव शक्नोमि हातुम् ॥

(5 19)

कवि कालिदास जटिल से जटिल मन स्थिति को मूर्त विम्ब द्वारा सरलता से गोचर कराने की मासूर्य रखते हैं। दुष्यन्त, शकुन्तला के मिलने पर अपने मनो विकार का विश्लेषण करते हैं—

यथा गजः नैति समक्षम्पे

तस्मिन्प्रपञ्चमति सशयः स्यात् ।

पदानि दृष्ट्वा तु भवेत्प्रतीति—

स्तथाविविधो मे मनसो विकारः

(7 31)

जैसे, 'जब हाथी सामने आए तो लगे कि यह हाथी नहीं है। उसके गुजर जाने पर सन्देह होने लगे कि शायद हाथी था, तदनन्तर पदचिह्नों को देखकर विश्वास किया जाय कि ये तो हाथी के ही पैर हो सकते हैं।' शकुन्तला जब सामने आई, उसने अनेक पूर्व-परिचय भी दिये किन्तु राजा उसे पहचान नहीं पाया। उसके घले जाने पर मन की बलवान् पीड़ा ने सशय उत्पन्न किया और भ्रमूठी को देखकर विश्वास हुआ। यह प्रतीति का ढग सर्वथा समझ में न आने योग्य है। कवि ने गज के माध्यम से मनोविकार का रूप नेत्रों के लिये प्रत्यक्ष कर दिया है। किसी अन्य वस्तु या प्राणी के स्थान पर गज का उल्लेख भी विशेष कौशल का परिचायक है। हाथी जैसा भारी भरकम जीव आँखों के सामने से निकल जाय और यगे कि हाथी नहीं है—प्रसम्भव बात है। इसी प्रकार शकुन्तला जैसी सुंदरी से 'तथाविध' प्रेम करने के बाद भूल जाना अत्यन्त विस्मय की बात है। दुष्यन्त इसीलिए अपने इस सम्मोह की अन्धे के व्यापार से तुलना करते हैं—

प्रबलतमसामेवप्राया शुभेषु हि तृप्तयः ।

सज्जनपि शिरस्यधः क्षिप्ता घृनोप्याहिगवया ॥

(7 21)

आज्ञानी की शुभ कार्य में इसी प्रकार की (सम्मोहात्मक) मानसिक अवस्था आ करती है। अन्धे के गले में फूलों की माला डाल देने पर भी वह साप की आशका से उसे दूर फेंक देता है।

इस प्रकार के अनेक उदाहरण कवि की रचनाओं में खोजे जा सकते हैं। संक्षेप में कह सकते हैं कि भ्रमूर्त पदार्थ व मनो-व्यापार मूर्त-पदार्थों व व्यापारों के स्पष्टता प्राप्त कर सहज ही गोचरता प्राप्त कर जाते हैं। इस पद्धति से पदार्थों व भावों को प्रत्यक्ष कराने में कालिदास सर्वातिशायी हैं।

मूर्त की अमूर्त अभिव्यक्ति

जिन्हें हम साधारणतया अमूर्त गुण या वस्तुहीन कहते हैं और एकदम रूप वर्णहीन समझते हैं, उनमें बाहरी तौर पर कोई रूप या वर्ण न होने पर भी प्रत्येक बार हमारे मन में उनके भी रूप एवं वर्ण रहते हैं। उनमें कई बार अत्यन्त सूक्ष्म मूर्तता की रेखा होती है। जब मूर्त पदार्थों की तुलना अमूर्त उपमान से की जाती है तो प्रस्तुत मूर्त में किसी न किसी गुण या विशेषता को प्रकट करने के लिये ही ऐसा किया जाता है। ऐसी स्थिति में अमूर्त उपमान भी विम्ब के साथ के साधन बन जाते हैं। यद्यपि अप्रस्तुत विम्बों का मुख्य प्रयोजन स्थूल उदाहरणों द्वारा सूक्ष्म भावों को प्रकट करना ही है किन्तु काव्य कुशलता की उच्चतम स्थिति में पहुँचकर कवि उसके विपरीत पद्धति भी अपना सकता है। जैसा कि विम्बों की प्रकृति के प्रारम्भ में कहा गया है, हिन्दी छायावादी कवियों की कविता में यह प्रवृत्ति बहुलता में देखी जाती है। प्रसिद्ध कवि सुमित्रानन्दन पंत बादलों को 'अपयण की भाँति' फैलते देखते हैं और जल सधात को 'वासना की भाँति हिलोर लेता हुआ' पाते हैं। अंग्रेजी के रोमांटिक कवि शैली आदि में भी यही प्रवृत्ति पाई जाती है। कालिदास भी अपूर्त भावों के द्वारा मूर्त की सकल अभिव्यक्ति करने में निपुण है। इस योजना में बहुधा व्यक्तीकृत भाव उपमा का मापदण्ड हो जाता है और विपरीत पद्धति से विम्ब का आनन्द आता है। यथा—

'शकुन्तला' में दुष्यन्त के रथ से ढरकर हाथी कण्व के आश्रम में घुस जाता है। वह हाथी तीव्र ग्रावात से वृक्षों को तोड़ देता है। टूटे वृक्ष की टहनी उसके दाँत में अटकती हुई है। पंरों द्वारा खींची गई लताओं के उलझ जाने से जिसके पैरों में फन्दे से पड़े हुए हैं। मृगों के झुण्ड को जिसने तितर-बितर कर दिया है, ऐसा वह कषियों की तपस्या के लिए मूर्तिमान् विघ्न रूप है। यहाँ प्रस्तुत हाथी की विध्वंसक क्रियाएँ मूर्त हैं इनके लिए 'मूर्त विघ्न' अमूर्त उपमान है। तपस्वियों के लिये जो विघ्न हो सकती है उसका मूर्त रूप उक्त प्रकार का हो सकता है। इस अमूर्त उपमान से जैसे पाठक के सामने यह स्पष्ट हो रहा है कि यदि अमूर्त विघ्न का विम्ब कल्पित करे तो उक्त प्रकार से तपोवन का रीदा जाना हो सकता है। इसी-लिये कह सकते हैं कि अमूर्त उपमान में मूर्त वस्तु की उपमा दिये जाने पर विम्ब में बाधा नहीं आती बल्कि एक प्रकार का आनन्द ही आता है। कालिदास ने अपनी प्राङ्ग रचनाओं में इस प्रकार के अनेक विम्ब सजोए हैं। शकुन्तला के निर्दोष मोन्दर्य की तुलना महान् पुष्पों के अखंड फल में की गई है।¹⁴ पञ्चाताप करता हुआ दुष्यन्त शकुन्तला में हुए अपने अल्पावधि मिलन की तुलना उतने ही कम पारि-तोषिक से करता है। इसी अवसर पर दुष्यन्त शकुन्तला से अपने प्रथम मिनन को

स्वप्न, माया, मतिभ्रम आदि भ्रमस्तुत भावों से उपमित करता है—

स्वप्नो नु माया नु मतिभ्रमो नु

विलष्ट नु तावत्फलमेव पुण्यम् ॥

(प्रमि 6 10)

स्वप्न में देखी वस्तु नष्ट हो जाती है, जादू भी थोड़ी देर के लिये रहता है, बुद्धिभ्रम में व्यक्ति कुछ की कुछ समझ लेता है। तपोवन में थोड़े समय के लिये शकुन्तला का मिलन और फिर सदा के लिये दुःख हो जाना इसी प्रकार का है। अपि च, पुरुषवा उर्वशी के साथ रथ पर बैठे हुए हैं। रथ के हिनने डुलने से उर्वशी के शरीर का स्पर्श पाकर राजा के शरीर में जो रोमांच हो उठता है, वह ऐसा जाना पड़ता है जैसे प्रेम के अकुर फूट आए हो—

यदिद रथसन्तोभादगेनाग ममायतेक्षणया ।

स्पृष्ट सरोमकण्टकमकुरित मनसिजेनेव ॥

(वि 1 13)

यहाँ 'मनसिज' भ्रमूर्त भाव है किन्तु अकुरित होना भूत त्रिया है जिससे रोमांच को दृश्य रूप में अनुभव किया जा सकता है। इसी प्रकार चिर वियोग के बाद जब राजा को अचानक उर्वशी प्राप्त होती है तो वह कहता है कि तुम्हारे बिछोह के अन्धकार में डबते हुए मैंने भाग्यवश तुम्हें क्या पा लिया, मानों, मरते हुए की प्राण मिल गये—

दिष्टया प्रत्युपलब्धासि चेतनेव गतामुना ।

(उ 4 71)

'मरते हुए की सास वापस आना' एक भ्रमूर्त भाव है किन्तु उसकी गभीरता बहुत कुछ अनुभव की बात है—'सास में सास आने' का अनुभव सभी को है। इस उपमान में राजा का सन्तोष भलीभाँति हृदयगम किया जा सकता है।

इन्दुमती भ्रज के गले में जो वरमाला डालती है, वह माना मून अनुराग हो है—

भासजयामास यया प्रदेश कण्ठे गुण मूतमिवानुरागम् ॥ (रघु 6 83)

माला की साक्षात् अनुराग कहने से इन्दुमती के हृदय का वह अनुराग ही सामने आता है, जिस अनुराग से उसने माला पहनाई है। तभी तो राजकुमार भ्रज उस माला को इन्दुमती का 'कण्ठापितवाटुपाग'¹⁵ मनते हैं।

कवि, काव्य में मृत विधान के महत्त्व को भलीभाँति समझते हैं इसीलिये वे भ्रमूर्त विषयों को बराबर मृत, साक्षात् आदि विशेषणों से युक्त करके प्रस्तुत करते हैं। यथा—

राजकुमार भ्रज, विजय घोषणा हेतु जब शस्त्र अपने होठों पर रख कर फूँकते हैं तो ऐसा लगता है मानों अपने हस्तोपाजित मूर्त यशोराशि का पान कर रहे हैं—

ततः प्रियोपात्तरसेऽवरोष्ठे

निवेश्य दध्नी जलजं कुमारः ।

तेन स्वहस्ताजितमेकवीरः

पिवन् यशो मूर्तमिवावभासे ॥

(रघु. 7.63)

श्वेत शंख मानी शुभ्र यशोराशि है । यश यद्यपि अमूर्त है किन्तु उसका 'पान करना' कहने से उसे मूर्त की भाँति प्रस्तुत किया गया है । थोड़ा विचार करने पर यह दीख पड़ेगा कि राजकुमार अज की यशोराशि, जैसे, एक घवल शंख में मूर्त हो उठी है, वैसे ही अज का शौर्य-वीर्य भी इस एक उत्प्रेक्षा में बहुत कुछ मूर्त हो गया है ।¹⁶

इसी प्रकार दिलीप जब नन्दिनी का दुग्धपान करने हैं तो उसे कवि 'शुभ्र' यशो मूर्तमिवात्तितृष्णः' कहते हैं ।¹⁷

यही नहीं, कवि ने अभिव्यक्ति के इसी विलाम में, इन्दुमती के रूप में विजयलक्ष्मी का मुन्दर विम्ब भी दिया है—

रथ तुरग रजोभिस्तस्य रुक्षालकाग्रा

ममरविजयलक्ष्मी सैव मूर्ता विभूव ॥

(रघु. 7.70)

अपने शत्रुओं के मस्तक पर बायां पैर रखकर, अज, मुन्दरी इन्दुमती को लेकर चल दिये । उस समय रथ के घोड़ों की टापो से उठी हुई धूल से इन्दुमती के केश भर गए थे । वही अज के साथ चलती साक्षात् विजयलक्ष्मी हुई ।

स्पष्ट है कि अमूर्त उपमान योजना से भी प्रस्तुत मूर्त पदार्थ के मुन्दर विम्ब निमित्त किये जा सकते हैं । किन्तु मूर्त की अमूर्त से अभिव्यक्ति सदैव विम्बात्मक नहीं होती । अनेक स्थानों पर यह रूखी सादृश्य योजना मात्र रह जाती है । उदाहरणार्थ—

मंगलान्वृता भाति कौञ्चिका यतिवेपया ।

त्रयी विग्रहवत्येव सममध्यात्मविशया ॥

(मा. 1.14)

मंगलिक वस्त्राभूषणों में अलंकृत महारानी यतिवेणधारिणी कौञ्चिकी के साथ ऐसी प्रतीत हो रही है जैसे 'त्रयी' 'अध्यात्मविद्या' के साथ शरीर धारण करके चली आ रही हो ।

यहाँ विम्ब ग्रहण नहीं हो पाता क्योंकि त्रयी का विग्रह भी पुस्तकादि के रूप में ही बन पाता है । इसके विपरीत उपर्युक्त 'विजयलक्ष्मी' के मूर्त रूप में विम्बात्मकता का कारण यह था कि विजयलक्ष्मी स्वयं में कल्पित किया गया है ।

16. 'उपमा कालिदासस्य' पृष्ठ 93

17. रघु 2/69

अमूर्त उपमान में अमूर्त प्रस्तुत की अभिव्यक्ति में भी बिम्ब ग्रहण नहीं होता। कारण है कि बिम्ब में मूर्तता का होना आवश्यक है। प्रस्तुत व प्रप्रस्तुत दोनों के अमूर्त होने से केवल सादृश्यमूलक अलंकार का विषय तो हो सकता है किन्तु गोचरता के अभाव में बिम्ब विधान का भेद नहीं माना जा सकता। स्पष्ट है कि कालिदास में मूर्तता की प्रवृत्ति अधिक है। उपमान चाहे मूर्त हो या अमूर्त, उनका आग्रह किसी न किसी प्रकार वस्तु को गोचर बनाने का ही रहता है। वे रूपवर्णहीन प्रप्रस्तुताकाश में पक्ष मारकर वस्तु व नामहीन वायवीय सौंदर्य की मृष्टि में आस्था नहीं रखते।

बिम्बों की अभिव्यक्ति का माध्यम

बिम्ब के कलापक्ष में अभिव्यक्तिगत प्रयोग का अध्ययन भी महत्त्वपूर्ण है। कवि अपनी अनुभूति की बिम्बात्मक अभिव्यक्ति के लिए विभिन्न माध्यमों का आश्रय लेता है। इसके आधार पर बिम्बों के शैलीगत रूप भेदों का अध्ययन किया जा सकता है। इससे कवि का भाषाधिकार एवं शैलीगत कौशल प्रकट होता है। इससे वण्य एवं भाषा के पारम्परिक समजस्य का सही विश्लेषण भी किया जा सकता है। प्रत्येक कवि की अपनी शैली होती है जो बिम्बों के प्रयोग में विशिष्टता का कारण बनती है। उदाहरणार्थ, कुछ कवि अभिधात्मक वस्तुव्यपन तथा इतिवृत्तों के सूक्ष्म विवरणों द्वारा एवं स्वभावोक्ति के आधार पर बिम्ब-निर्माण में अधिक रुचि प्रदर्शित करते हैं, अन्य कवि सादृश्यमूलक अलंकारों द्वारा बिम्ब निर्माण के अधिक शौकीन होते हैं, कुछ मानवीकरण में विशेष निद्वहसन हो सकते हैं। साधारण कवि प्रचलित परिवाटी पर ही चलकर अपनी परस्पर-प्रियता को प्रदर्शित करते हैं। जबकि युगान्तरकारी कवि प्रयोगों की नवीनता द्वारा प्रचलित शैली के प्रति अपना विद्रोह प्रकट करते हैं। थोड़े कवि अपने वण्य विषय की आवश्यकता को देखते हुए अपनी स्वभावगत विशिष्टता में नियमित होकर विभिन्न शैलियों का अवलम्बन किया करता है। उदाहरणार्थ वाल्मीकि की कविता में स्वाभाविक शैली का ही अधिक आश्रय लिया गया है। कालिदास का उपा, मानवीकरण व स्वभावोक्ति इन तीन साधनों के प्रति विशेष मोह है। वाल्मीकि में कालिदास जैसी मानवीकरण शैली का सीपयर्ग नहीं प्राप्त होता है। माध, श्रीहृष आदि में कलात्मक और उदात्त सादृश्य की प्रधानता है। भवभूति में नाद-व्यञ्जना व स्वभाव-वर्णन के साथ सवेदनशीलता का योग हुआ है। इस प्रकार बिम्बों के अभिव्यक्तिगत प्रयोगों के आधार पर कवि की शैलीगत रुचि प्रकट होती है। कवि की बिम्बात्मक अभिव्यक्ति के अनन्त रूप हो सकते हैं, कहा भी है 'अनन्ता हि वाग्दलासा' किन्तु सामान्य उन्हें निम्नलिखित शीर्षकों में विभाजित किया जा सकता है—

- (1) अभिधा द्वारा अभिव्यक्ति
- (2) लक्षणा द्वारा

- (3) प्रलंकारों द्वारा
- (4) मानवीकरण
- (5) प्रतीक
- (6) अन्योक्ति
- (7) मुहावरे व लोकोक्ति
- (8) विशेषण-विपर्यय
- (9) अन्य

अध्ययन सम्बन्धी सुविधा के लिए ही यह विभाजन किया गया है। अवश्य ही इनमें से कई साधन एक दूसरे की सीमा रेखा में आ सकते हैं जैसे विशेषण-विपर्यय एक प्रकार की लक्षणा हो सकती है और मानवीकरण का रूप समासोक्ति अलंकार में देखा जा सकता है। यहाँ प्राचीन व आधुनिक प्रचलित मानदण्डों का दृष्टिगत रखते हुए ही यह विभाजन समीचीन समझा है। अब हम कालिदास के विम्बों को इन शैलीगत भेदों के आधार पर पन्खने का प्रयत्न करेंगे।

(1) अभिधा द्वारा अभिव्यक्ति

यद्यपि कालिदास को उपमा का कवि कहा जा है किन्तु अभिधा की इति-वृत्तात्मक शैली के आधार पर भी वे चित्र देने में समर्थ हैं। वस्तुओं के अभिधा के आधार पर सूक्ष्म विवरण देकर वे चित्रात्मकता का सर्जन कर देते हैं। प्रकृति-वर्णन नगर-वर्णन व चित्रण में अभिधा शैली का प्रयोग किया गया है। सेना का अभियान, आखेट वर्णन आदि को कवि ने विम्ब रूप में ही हमारे सम्मुख रखा है। 'ऋतु-संहार' में इस सीधी सपाट शैली द्वारा अनेक स्थानों पर विम्ब सृष्टि हुई है। यथा-वर्षा ऋतु का वर्णन करते हुए कवि कहते हैं—

बहन्ति वर्षन्ति नदन्ति भान्ति
ध्यायन्ति नृत्यन्ति समाश्वसन्ति ।

नद्यो वना मत्तगजा वनान्ताः

प्रिया निहीनाः जिग्विन्ः प्लवंगाः ॥

(2-19)

यहाँ बिना किसी उपाहार के ऋतु के विभिन्न उपादों का वर्णन करने से वर्षा का दृश्य जीवन्त हो उठा है। शरदृतु में श्वेत रंग के साम्राज्य का वर्णन भी इसी प्रकार किया गया है—

कार्गर्मही जिगिरदीधितिनी रजन्यो
हंसेर्जलानि गरिता कुमुदैः सरांसि ।

सप्तछदैः वृन्मुमभारतैर्यनान्ताः

शुक्लकृतान्युपवनानि च यालतीभिः ॥

(3-2)

इसी प्रकार वसन्त के शनैः शनैः आगमन का चित्र रेखांकित करता हुआ कवि कहता है—

पुसुमजन्म ततो नवपल्लवास्तदनु पटुपनकोक्तिनूतिनम् ।
इति यथाक्रममाविर्भून्मधुभवतीद्रुंभवतीव वनम्ययीम् ॥

(रघु. 8 26)

अवश्य ही मूय्य वर्णन के कारण यहाँ विष्वात्मकता की मृष्टि हुई है ।

ऋतु वर्णन के अनिरिक्त घटनाओं के वर्णन भी कवि ने विष्वात्मकता के साथ प्रस्तुत किये हैं । व्यक्तिगत की मुद्राओं व क्रियाओं का मूढम वर्णन व परिस्थिति का चित्राकन करके कवि ने अभिधा जलो द्वारा ही घटनाओं को प्रत्यक्ष किया है । 'कुमारसम्भव' के तृतीय सर्ग में¹⁸ शिव की ममाधि व कामदेव का वर्णन इसी प्रकार का है । शिव ललाटगृह में बैठे हुए हैं । ललाटगृह के द्वार पर शिव का नदी द्वारागन बना बैठा है । बाएँ प्रकोष्ठ पर हंसवृष्टि को टिकाए हुए हाथों पर उँगल, बल्लर गणों का चचलता से रोक रहा है । वृष निष्कम्भ है, और शाल्व । पत्नी भीम सावे हुए हैं घोर मृग ठिठके हुए । यह सारा वर्णन चिन्मात्मक है । एसे में कामदेव नदी की भाँवे चचाकर नमरे शाल्वाभा से घिरे सभाविस्थान में पड़ चुका है । वहाँ क्या देखता है—

म देवदारु द्रुमपेदिकाया शार्दूलचर्मजवधानकव्याम ।
आसीनमास नशरीरपातस्त्रियम्बक मयमिन ददश ।
पर्यंकत्रयस्थिरपूर्वकायमृन्वायत म नमिनोमयामम् ।
उत्तानपाणिद्वयसन्निवेशात्प्रफुल्लरात्रीवमिवाकमध्वे ॥
भुजगभीनद्वजटाकनाथ रणावसक्तद्विगुणाक्षमूत्रम् ।
वृष्टप्रभामगविशंपतीला कुल्लुक्त्रय ग्रथिमर्तो द गन्तम् ॥
किंचित्पकाशस्तिमितोप्रतारंभू विक्रियाया विरतप्रमगे ।
नेत्रैरविस्पन्दितपद्ममार्तनंदयोदुतधाणमघोमयूखं ॥

(3 44-47)

शिव देवदारु वृक्षों के बीच बनी बेदी पर बाष्पाश्वर बिछाए बैठे हैं । उन्होंने बीरासन लगा रखा है । ऊपर का भव शरीर त्रिलोक गीघा तना हुआ है, दोनों कंधे तनिक मुड़े हुए हैं । दोनों हथेलियाँ गोद में (जमन की भाँति) भीधी पड़ी हैं । जटाएँ सर्गों से बधी हुई हैं । दोहरी रत्नाम माना वान पर टंगी हुई हैं । गने की नीलिपा से अधिक साँवनी दिखाई पड़ने वाली मगद्धाला एक गाँठ से शरीर पर बांध रखी है । भीह तनी हुए हैं । कुछ-कुछ प्रकाश देने वाली निष्कल उपनारो वाली घोर नीचे की घोर किरणें डालने वाली आँखों से नाक के धमने भाग पर दृष्टि लगाए वे बैठे हैं ।

इस वर्गन में 'प्रफुल्लराजीवमिव' उपमा को छोटकर बाकी सारा विम्ब अभिधा के महारे सूक्ष्म चित्रण जैली के आधार पर खड़ा किया गया है। जैसा कि धिद्वानो का मत है, योग मुद्रा में बैठे भगवान बुद्ध की मूर्तियों का प्रभाव यदि यहाँ है तो यह भी इस वर्गन की अपूर्व मूर्तांकन-क्षमता का एक कारण हो सकता है। यहाँ यदि मूर्तियों का प्रभाव भी स्वीकार करेंगे तो इसी प्रसंग में कामदेव का यह सचित्रोल्लेख तो सम्भवतः स्वतः ही किसी चित्र का आलम्बन बनने योग्य है—

स दक्षिणापागनिविष्टमुष्टि ननाममाकुंचितसव्यपादम् ।

ददण्क्रीकृतचारुचापं प्रहर्तुं मभ्युक्षतमात्मयोनिम् ॥ (2-70)

कामदेव शिव पर प्रहार करने वाला है। उसने धनुष को पूरा खींचकर गोल चक्राकार किया हुआ है। डोरी को खींचने वाली मुट्ठी दाएँ नेत्र की कोर पर टिकी हुई है। बाँया पैर मोड़कर (सम्भवतः) जमीन पर घुटना टेक रखा है। दाहिना कन्धा झुका हुआ है। इस प्रकार के सचित्र वर्गन करने में कालिदास परम प्रवीण है। महाकाव्यों में इस प्रकार के संश्लिष्ट वर्गन कई स्थानों पर आए हैं। 'रघुवंश' के नालहवे सर्ग में उजड़ी हुई नगरी अयोध्या का चित्रण भी चित्राकन क्षमता में परिपूर्ण है। इसी सर्ग में कुश के प्रयोध्यागमन पर उनकी नेना का जो जुलूस है उसका वर्गन भी 'आँखों देखा वर्गन' सा जान पड़ता है। नवम सर्ग में दणरथ के आखेट वर्गन में भी नाँवे सच्चे चित्र मिल जाते हैं। स्थानाभाव के कारण अधिक उदाहरण देना सम्भव नहीं होगा, यहाँ उजड़ी हुई अयोध्या का एक चित्र प्रस्तुत किया जाता है—

चित्रद्विपाः पथवनावतीर्णाः करेगुभिर्दत्तमृणालजंगाः ।

नखांकुणाघातविभिन्नकूम्भाः सरंध्वनिहप्रहृत वहन्ति ॥

(16 16)

अयोध्या के महलों में दीवारों पर सुन्दर चित्र बने हुए थे। कुछ चित्रों में ऐसा दिखाया गया था कि जंगली हाथी कमल के नरोवरो में उतर रहे हैं। हथिनियाँ उन्हें नुँड से कमल के डंठल तोड़कर दे रही हैं। नगर उजड़ जाने में अब उन चित्रित हाथियों के मस्तकों को मिट्टी ने सच्चे हाथी का मस्तक समझकर नखों से चिदीर्ण कर दिया है। यहाँ उल्लेखनीय है कि सूक्ष्म वर्गन में ही विम्बात्मकता का नृजन हुआ है यदि केवल इतना कहा जाता कि अयोध्या के चित्र जानवरों ने खराब कर दिये हैं तो यह कथन मात्र रहता, विम्ब नहीं बन पाता।

नाटकों में भी कवि ने इसी चित्रात्मक काव्य-कौशल का परिचय दिया है। यथा—

तस्याः पुष्पमयी शरीरनुलिनाश्रया शिलायामिवं

कलान्तो मन्मथ नेत्र एष ननिनीपत्रे नखैरपिनः ॥

हस्तादभ्रष्टमिदं विसाभरणमित्यासज्वलानेक्षणा. (अभि. 3-23)

द्रष्टव्य है कि प्रस्तुत के अभिधात्मक विम्ब में विम्बधर्मों विशेषणों का बड़ा महत्व होता है। यहाँ 'शरीरनुलिता 'वनान्त' विशेषण विम्ब-रचना में विशेष सहायक हुए हैं।

संक्षेप में कह सकते हैं कि अभिधा-प्रणाली कालिदास की विम्बात्मक अभिव्यक्ति का एक सफल साधन रही है। ऋतुओं व दृश्यों रूपचित्रा मुद्राओं व घटनाओं का सुन्दर चित्राकन इस प्रणाली में हुआ है।

लक्षणा द्वारा अभिव्यक्ति

लाक्षणिकता अभिव्यक्ति की महत्वपूर्ण विशेषता है। यह अभिव्यक्ति से भिन्न विम्बों की अभिव्यक्ति का साधन है। कवि अपने विम्बों को लक्षणा की सहायता से समर्थ, उर्वर तथा भावोद्बोधक बनाने में समर्थ होता है। कालिदास की भाषा लक्षणा व व्यञ्जना में परिपूर्ण है। इनके विम्बों की अभिव्यक्ति में लक्षणा का महत्वपूर्ण हाथ है। उनकी भाषा चित्रात्मक है और चित्र-धर्म लक्षणा से ही आता है। सादृश्य मूलक अलंकारों द्वारा विम्बों की अभिव्यक्ति में प्राग्वह लक्षणा का विशेष चमत्कार देखेंगे। सादृश्य मूलक अलंकारों के अनिश्चित विशेषण विपर्यय द्वारा व शब्दों के लाक्षणिक प्रयोग द्वारा भी विम्बों की मृष्टि कालिदास ने की है। यथा—राजा दुष्यन्त शकुन्तला को देखने के बाद हरिणों पर आण चलाने में स्वयं को अभिमर्श पाते हुए कहते हैं—

सहवसन्निमुपेत्य वै प्रियाया ।

कृत इव भुग्धविलोकिनोपदेश ॥

(अभि 2 3)

इन हरिणों ने सहवास-जन्य मैत्री में मानो प्रिया को सुन्दर अवलोकन का उपदेश दिया है। यहाँ 'उपदेश देना' प्रसंग में अभिगत होकर यह लक्ष्याय प्रकट कर रहा है कि शकुन्तला के नेत्र हरिणों की भाँति सुन्दर हैं। यहाँ लक्ष्यार्थ का विम्ब बन रहा है। अथवा निम्न उदाहरण में—

मुदित इव कदम्बव्रजतिपुष्पं समतात्

पवनचञ्चितशायं शान्तिभिर्नृत्यतीव ।

हमिनमिव विपत्ते भुविभि केतकीनाम

नवसलिलनिषेकाचिद्रन्तापो वनान् ॥

(श्र 2 24)

यहाँ वर्षा में वनान्त के वर्णन में 'मुदित' 'नृत्यन्ति' व 'हसितम्' जगल के धर्म नहीं हो सकते। लक्षणा से इनका क्रमशः अर्थ है 'वृक्षों का प्रफुल्लित होना' 'तानियों का पवन द्वारा आन्दोलन' व 'केतकी की श्वेत कलियों का विकास'। लेकिन जो वाच्याय है 'हँसना' 'नृत्य करना' आदि के भूत होने के कारण लक्ष्यार्थ को विम्ब रूप में प्रस्तुत करने में समर्थ हुए हैं। लक्षणा से विम्ब का अर्थ उदाहरण है—

'व सज्जो विरहविधुरा त्वय्युपेत्य जायाम् ।'

(पू में 8)

यहाँ सन्नद्ध शब्द लाक्षणिक ढंग से प्रयुक्त हुआ है इसका मुख्य अर्थ है 'कमर कसे हुए', 'कवचादि धारण किये हुए'। यहाँ मेघ के सन्दर्भ में लक्ष्यार्थ है 'उद्यतत्व' सन्नद्ध का मुख्य अर्थ लक्ष्यार्थ को विम्ब रूप में प्रस्तुत कर रहा है।

अंग्रजी आलोचना में जिसे विशेषण-विपर्यय कहा गया है वह भी लक्षणा का ही विषय है। विशेषण-विपर्यय में एक विशेष विशेष्य के विशेषण को किसी अन्य विशेष्य के साथ जोड़कर चमत्कार व ऐन्द्रियता का समावेश किया जाता है यथा—

किमिव हि मधुराणां मण्डनं नाकृतीनाम् ।

यहाँ 'मधुर' विशेषण 'स्वाद' की विशिष्टता का द्योतक है जिसे 'दृश्य' आकृति के साथ जोड़कर एक विलक्षणता की सृष्टि की गई है और आकृति की सुन्दरता को स्वाद के स्तर पर अनुभव कराया गया है। विशेषण-विपर्यय का एक सुन्दर उदाहरण निम्न पद्य में देखा जा सकता है—

भाग्यास्तमयमिवाक्षोर्हृदयस्य महोत्सवावसानमिव ।

द्वारपिधानमिव धृतेर्मन्ये तस्यास्तिरस्करिणीम् ॥

(मा. 2.11)

मालविका नृत्य समाप्त करके पर्दे के पीछे चली जाती है। उसका पर्दे के पीछे छिपना राजा को ऐसा लगता है, मानो उसकी आँखों का भाग्य अस्त हो गाय हो। हृदय का उत्थन समाप्त हो गया हो या वैर्य के द्वार बन्द हो गये हों। यहाँ मालविका के चल जाने से राजा के मन की जो अवस्था होती है उसे अनेक विम्बों में स्पष्ट किया गया है। ये विम्ब विशेषण-विपर्यय के द्वारा अभिव्यक्त हो रहे हैं। भाग्य मानव का होता है आँखों का नहीं। महोत्सव भी हृदय का नहीं होता। यहाँ आँखों के भाग्यास्त से, आँखों के लिए सुन्दर रूप का लुप्त हो जाना व हृदय के महोत्सवावसान से, हृदय का मृता हो जाना लक्षित है। इसी प्रकार वैर्य के किवाड़ नहीं हो सकते, किवाड़ कमरे आदि के ही होते हैं। वैर्य के 'द्वारपिधान' से यहाँ राजा की अधीरता लक्षित है। लक्षणा शक्ति से अनुपपन्न विशेषणों का प्रयोग कर विम्बात्मकता लाई गई है, जो सर्वथा अनोखी है।

इस प्रकार सक्षेप में हम कह सकते हैं कि कालिदास ने लक्षणा के माध्यम से सुन्दर विम्ब प्रस्तुत किये हैं। प्रकृति के ऊपर मानवी क्रियाओं के आरोप द्वारा, सादृश्य मूलक अलंकारों द्वारा एवं विशेषण-विपर्यय से वे अनेक भावों को व दृश्यों को विम्ब रूप में प्रस्तुत करने में समर्थ हुए हैं। सादृश्यमूलक अलंकारों से निमित्त विम्बों की चर्चा आगे विस्तार से की जाएगी।

अलंकारों द्वारा विम्बों की अभिव्यक्ति

अलंकार विम्बों की अभिव्यक्ति के प्रमुख माध्यम हैं। इनके द्वारा सहज रूप में कवि अनेकानेक चित्रों का निर्माण कर सकता है। अलंकार, रूप रंग या चर्म को

स्पष्ट करके तथा मादृश्य उपस्थित करने अनेकविध विम्बों की सृष्टि करते हैं। मादृश्य के आधार पर अनेक बार और विम्ब एक दूसरे के बहुत निकट आ जाते हैं। विम्ब व अनेकार्थ का सम्मन्ध, निदान्त-रूप सम्पट किया जा चुका है, यही मर्म में कालिदास के अनेकार्थ-गत विम्ब-विधान का विशेषण ही अपेक्षित है।

कालिदास अनेकार्थों के महान प्रयोग के निचे प्रसिद्ध है। अतः उनकी रचनाओं में अनेकार्थ विम्बोपस्थिति के मन्त्रमुक्त साधन हुए हैं। विम्बों की अभिव्यक्ति में शब्दालंकारों का विशेष महत्त्व नहीं है अनेकार्थों के द्वारा ही अनेकार्थ, मुद्रा, रूप, वर्ण आदि का चित्रण प्रस्तुतीकरण सम्भव है। प्रायः शब्दालंकार कृत्रिमता को ही बढ़ावा देने हैं तथापि कुशल कवि के काव्य में कहीं कहीं वे भी विम्ब में सहायता देने प्रतीत होते हैं। अतः पहले शब्दालंकारों की ही सचा अभिप्रेता है।

शब्दालंकार

शब्दालंकारों में अनुप्रास, यमक, श्लेष प्रमुख हैं। अनुप्रास भाव का विशेष उपकारक नहीं होता अतः भाव विम्बों में उसका कोई महत्त्व नहीं है। जैसा कि भवेदनात्मक विम्बों में स्पष्ट किया गया है, ध्वनि विम्बों की सर्जना में अनुप्रास का भी विशिष्ट सहयोग होता है। कालिदास ने रस भावानुकूल सहायक से अनुप्रास का प्रयोग कर विम्बों के मौल्य को बढ़ाया ही है, घटाया नहीं है। अतः उनके काव्य में अनुप्रास का विम्ब का वाचक नहीं कहा जा सकता। यही नहीं अनेक स्थानों पर अनुप्रास प्रभाव का सृजन करने में भी समर्थ हुआ है। यथा—

‘सायुगी मलयनि माजना मनामि’ में ‘म’ की आधुनिक मृदंग की ध्वनि के विम्ब में स्वाभाविकता व अप्रतिन मणीनात्मकता का विनियोजन करती दिखाई देती है यथा—

‘उत्कण्ठाघटमानपटपदघटासपट्टदण्ड’ में वरुणों की आधुनिक ‘मृदमहमिकमा’ एक साथ आधुनिक करने अनेकार्थों की भीड़ को मूलित करने में सहायक है। इसी प्रकार शृंगार के प्रसंग में शकुन्तला की ‘पुष्पमयी शय्या’ के विम्ब में ‘श’ की विम्ब आधुनिक कोमल प्रभाव उत्पन्न करती दिखाई दे रही है—

‘तस्या पुष्पमयी शरीरधुनिना प्रप्या गिलावामियम्’। डा. रामगुप्त ने इसके समर्थन में ‘रघुवज’ में निम्न उद्धरण प्रस्तुत किया है—

दूरादयश्चक्षुनिभस्य तत्रो
तमान-नागी वनराजि-नीना ।
आमाति वेना तवगाम्पुभगे-
धरानिबद्धेव कनक रेखा ॥

राम के द्वारा समुद्रवर्णन के इस प्रसंग में शब्दालंकार की जो झंकार उठी है, उससे समुद्र का वर्णन सार्थक हो उठा है। 'आ' कार के बाद 'आ' कार के द्वारा समुद्र की सीमाहीन विपुलता को जैसे ध्वनि द्वारा ही मूर्त कर दिया गया है।¹⁹

इसी प्रकार यमक और श्लेष भी कही कही विम्ब के साथ प्रयुक्त हुए हैं। 'रघुवंश' के नवम् सर्ग में अनेक मुन्दर विम्बों की योजना की गई है और यमक वहाँ बाधक नहीं हुआ है। यथा—

अधिगतं विधिवद्यदपालयत्प्रकृतिमण्डलमात्मकुलोचितम् ।

अभवदस्य ततो गुणवत्तरं नगरं नगरन्ध्रकरोजसः ॥ (2)

यहाँ 'नगरं' 'नगरं' की आवृत्ति में यमक है। साथ ही कुलोचित पराक्रम से राज्य का पालन करने वाले दशरथ के बाहुबल को 'पर्वत' में छिद्र करने वाले कार्तिकेय के पराक्रम से विम्बित किया गया है। इस विम्ब में उपर्युक्त यमक शोभापकर्मक नहीं है। यह सही है कि पर्वतवाची 'नग' के स्थान पर कोई पर्याय रखने पर भी विम्ब की हाथि नहीं थी अतः यमक विम्ब का कारण नहीं है, किन्तु वह नाद-सौन्दर्य में तो वृद्धि करता ही है। अतः मान सकते हैं कि जहाँ अन्य कवि यमक की झोक में काव्य को ही अकाव्य या अधमकाव्य बना डालते हैं, कालिदास उस दुष्प्रवृत्ति से अपने को बचा गये हैं व यमक उनके विम्बविधान में यदि बाधक नहीं तो बाधक भी नहीं है।

इसी प्रकार श्लेष अलंकार का भी कही कही कवि ने विम्ब विधान में महत्त्वपूर्ण उपयोग किया है। बाणभट्ट या मुच्यु जैमे कवि जहाँ श्लेष के आधार पर अस्तुतों की निरर्थक मीनारे एक के ऊपर एक खड़ी करते रहने में योग्यता का अनुभव करते रहते हैं, कालिदास इस नीरमता में नहीं उलझे हैं। उन्होंने बहुत कम स्थानों पर, जहाँ उसके कारण विशेष रम्यता आती हो या सारे वर्णन में वह श्रावश्यक हो, वही श्लेष का प्रयोग किया है। जैसे निम्नलिखित विम्ब का सारा सौन्दर्य 'कर' शब्द के प्रकृति श्लेष पर टिका हुआ है

तस्मिन् काले नयनमलिनं योषितां खण्डितानां

शान्तिं नेयं प्रणयिभिरनो वर्त्म भानोस्त्यजाशु ।

प्रालेयन् कमलवदनात्सोऽपि हतुं ननिन्याः

प्रत्यावृत्तस्त्वयि कररुचि स्यादनल्पाभ्यसूयः ॥ (पू.मे. 41)

यहाँ मानवीकरण 'द्वारा, कमलिनी और सूर्य के व्यवहार में नायिका व नायक का मुन्दर चित्र प्रस्तुत किया गया है। यह स्मरणीय विम्ब 'कर' शब्द के श्लेष पर आधारित है किन्तु साधारण पाठक तक को उसका अर्थ आसानी से समझ में आ जाता है, वल्कि यह भान भी नहीं होता कि यहाँ कोई शब्दालंकार है भी। खण्डिता

नायिका के अश्रु पोड़ने के लिये नायक का बढा हुआ हाथ (कर) और कमलिनी के ओम बिन्दु मुक्ता के लिये सूर्य की बढती किरण (कर) दोनों अर्थ स्वतः सिद्ध से हैं।

कालिदास ने अपने पात्रों के नाम भी मार्थक रखे हैं। उनके अर्थ के आधार पर भी वे विम्ब विधान का पालन करते दिखाई देते हैं। 'शाकुन्तलम्' दामियों के 'परभृतिका' व 'मधुकरिका' नाम वसन्त के वातावरण को उपस्थित करने में सहायक हैं, उनके ये कथन इसके प्रमाण हैं—

'परभृतिके ! किमेकाकिनी मन्त्रयने'

'मधुकरिके' चूतकलिका दृष्टबोमना परभृतिका भवति।

तथा 'मधुकरिके, तवेदानीं काल एव मदविभ्रमगीतानाम्।

यहां दामियों के उन्मत्त गान में भ्रमरी का उन्माद व कोयल का सगीत आरोपित है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि कालिदास ने विम्बात्मकता का ध्यान रखते हुए शब्दानुकारों का प्रयोग आवश्यक होने पर ही किया है। साथ ही यह भी मानना होगा कि शब्दानुकार विम्ब में विशेष सहायक नहीं हुए हैं।

अर्थालंकार

अर्थालंकारों के मुख्यतः दो भेद हैं—स्वभावोक्ति और वक्तोक्ति। स्वभावोक्ति में कवि देने हुए या कल्पना किये हुए पदार्थों या व्यक्तियों का यथाय एव अति रमणीय चित्र खींचता है। वक्तोक्ति में उन पदार्थों या व्यक्तियों को अपनी कल्पनाशक्ति में निर्माण किये हुए अलंकार पहनाता है। स्वभावोक्ति व वक्तोक्ति दोनों ही विम्ब विधान के महत्त्वपूर्ण मापन हैं। अब कालिदास के काव्य में क्रमशः इनकी विम्बात्मकता का विश्लेषण किया जायेगा।

स्वभावोक्ति

स्वभावोक्ति अलंकार विम्ब का सर्वश्रेष्ठ रूप है। जिस कविता में अलंकारिक, स्वभावोक्ति अलंकार मानते हैं वहां विम्ब अवश्य रहता है। जैसाकि सिद्धान्त-ग्रन्थ में निरूपण किया जा चुका है, स्वभावोक्ति की परिभाषा में ही विम्ब की स्वीकृति है। लक्षित विम्बविधान के प्रायः दो रूप ही देखने में आते हैं। प्रथम अभिधा शक्ति के द्वारा वस्तुओं का सूक्ष्म विवरण जिससे घटनाओं की चित्रात्मक अनुभूति हो सके, द्वितीय स्वभावोक्ति के आधार पर वस्तुओं व व्यक्तियों का यथावद् चारु वर्णन। इनमें स्वभावोक्ति के आधार पर निर्मित वर्णन से जो लक्षित विम्ब बनते हैं, वे अधिक प्रभावशाली होते हैं। अभिधा शक्ति से निर्मित लक्षित विम्बों की व्याख्या पहले की जा चुकी है, यहाँ स्वभावोक्ति में अभिव्यक्त विम्बों का सौन्दर्य प्रेक्षणीय है।

स्वभावोक्ति के प्रयोग में कालिदास को अप्रतिम निपुणता प्राप्त है। उनके ग्रन्थों में अनेक प्राणियों के और व्यक्तियों के चित्र मिलने-चुने शब्दों में ज्यों के त्यों खींचे हुए मिलते हैं। इस प्रकार के अनेक चित्र पूर्व मदर्थों में आ चुके हैं।

‘शकुन्तलम्’ में राजा के रथ के आगे प्राण बचाने के लिए दौड़ते हुए हरिण का चित्र स्वभावोक्ति द्वारा प्रस्तुत सर्वश्रेष्ठ विम्ब कहा जा सकता है। इसे यहाँ पुनः उद्धृत करना अभीष्ट है—

श्रीशाम्भगाभिरामं मुहुरनुपतति स्यन्दने वद्धदृष्टिः

पश्चाद्वेन प्रविष्टः शरपतनभयाद्भूयसा पूर्वकायम् ।

दर्भैरर्धावलीढैः श्रमविवृतमुखत्रांशिनः कीर्णवर्त्म

पश्यादग्रप्लुतत्वाद्वियति बहुतर स्तोकमुर्व्या प्रयाति ॥

यहाँ बार-बार गर्दन मोड़ने में मनोहरता, शरीर के पिछले भाग को सिकोड़ना, अर्धचंचित कुशो का हाँफते मुख से गिरना और उनका मार्ग पर विखरना, ऊँची छलांगे आदि के उल्लेख से बहुत ही सूक्ष्म व सजीव चित्रांकन किया गया है। सारा दृश्य आँखों के आगे उपस्थित हो जाता है।

इसी प्रकार इसी ग्रन्थ में सारथि के दौड़ते हुए घोड़ों के वर्णन में, शकुन्तला के वियोग प्रसंग में कण्व की व्याकुलता के वर्णन में, तथा बालक भरत के (आल-ध्वस्तमुकुलाननिमित्तहामै) स्वाभाविक वर्णन में अति सुन्दर विम्ब प्राप्त होते हैं। इसी प्रकार ‘रघुवश’ में पिता के सामने धाय का हाथ पकड़कर आने वाले बालक रघु का विम्ब अति स्वाभाविक वन पड़ा है। धाय जो शब्द शिशु को सिखाती है उन्हें रघु जब तब बोलकर बतलाते हैं। उसकी उँगली पकड़कर चलते हैं, भुक-भुक कर प्रणाम करना सीख गये हैं।²⁰ ये सभी वर्णन तच्चित्र तो हैं ही, भावपूर्ण भी हैं, इसीलिये विम्ब की कोटि में स्थान ग्रहण करते हैं। इसी प्रकार जब अज अपना मार्ग रोकने वाले शत्रुओं पर विजय पाकर इन्दुमती के सामने आकर खड़े होते हैं, उनका ‘म चापकोटीनिहितकबाहु.’ आदि पूर्वोद्धृत चित्र अति रमणीय है। ‘इमं धनुष के मिरे पर शरीर का आधार देकर खड़े हुए राजा की शकड़, किरिट उतार देने में स्वच्छन्द विखरे हुए केश और ललाट पर श्रम बिन्दुओं का सुन्दर वर्णन कवि ने चूने हुए शब्दों में, चित्र की तरह खींच दिया है। शायद किसी चित्रकार के लिए भी यह सम्भव न होगा।’²¹

प्रकृति तथा तपोवन के वर्णन भी कवि ने स्वाभाविक विम्बों के रूप में प्रस्तुत किये हैं। ग्रीष्म के वर्णन में ‘उष्णानुः शिशिरे निपीदति तरोर्मूलान्वानं शिखी’²² में चित्र बड़ा मज्जा है, अतः इसकी अनुभूति का आनन्द कोई भी ग्रहण कर सकता है। ‘गाहन्ता महिषा निपानमलिनं शृंगैर्मुहुस्ताडितम्’²³ आदि श्लोक में अभयारण्य का सूक्ष्म वर्णन है।

20. देवें, पृष्ठ 291

21. ‘कालिदास’ ने. डा. मिश्राजी, पृ. 204

22. देवें अध्याय-3

23. देवें, पृष्ठ 160

संक्षेप में स्वभावोक्ति अलंकारों में अभिव्यक्त कवि के विम्ब उनकी सूक्ष्म निरीक्षण-शक्ति व वर्णन कौशल के प्रमाण हैं।

अन्य

वक्रोक्ति मूलक उपमा, उत्प्रेक्षा, दृष्टान्त आदि अलंकार भी विम्ब-विधान के समर्थ साधन हैं। 'चित्रमीमांसा' में अप्पय दीक्षित ने जिन बारह अलंकारों का निरूपण किया है, वे सभी भावपूर्ण होने पर चित्र का निर्माण कर सकते हैं। कुशल कवि अनेक अर्थालंकारों से विम्ब की अभिव्यक्ति करते देखे जाते हैं। कालिदास ने उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, दृष्टान्त आदि अनेक अलंकारों से विम्ब निर्माण किया है।

उपमा

कालिदास की उपमाएँ प्रायः विम्बात्मक हैं। उनकी उपमाएँ रम्यता, यथार्थता, औचित्य व पूर्णता से युक्त होने के कारण विम्ब निर्माण में सफल हुई हैं। उपमाओं की विविधता एवं मालिकता के कारण कवि की रचनाओं में विभिन्न प्रकार के विम्बों की प्रचिकित्ता है। इनके उदाहरण पिछले अध्यायों में स्थान-स्थान पर आ चुके हैं। कवि की 'उपमा' का सूक्ष्म विश्लेषण विभिन्न विद्वानों के ग्रंथों में देखा जा सकता है।²⁴ अतः यहाँ विम्ब की दृष्टि से सकेत मात्र किया जाना ही पर्याप्त होगा।

जिस 'सचारिणी दीपशिखे' उपमा के कारण कवि को दीपशिखा की उपाधि मिली है, वह पूर्णतः विम्बात्मक है। सब कुछ दान करने शरीर मात्र से अवशिष्ट रघु के लिये 'आरण्यकोपात्तपलप्रसूति नीराव' की उपमा सुन्दर चित्र उपस्थित करती है। राजशिवों से घिरी सीता के लिये 'विपवल्लीभिः' परीता महोपधि' की उपमा कवि की सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति की परिचायक है। रघु के साथ पूर्वसागर की ओर नेत्री से गमन करती हुई मेना भगीरथ द्वारा पूर्वसागर की ओर ले जाई जा रही गंगा का चित्र उपस्थित करती है। विम्ब उपमा में विम्ब का शयस्त मो दयं देखा जा सकता है।

दुकूलवासा स वधूतमोष निग्ये विनीतैरवरोधरक्षै ।

वेलायकाश स्फुटफेनराजिर्नवम्दवानिव चन्द्रपादै ॥

(रघु 7 19)

यहाँ पूर्णोपमा में सुन्दर विम्ब का सृजन हो रहा है, अज समुद्र हैं, उनके रेशमी वस्त्र फेनराजि सदृश हैं, अतः पुर के मेवक चन्द्र किरणों में तुलनीय हैं, वधू इन्दुमती ही समुद्र की बेला है, चन्द्रकिरणों अन्तः पुर के विनीत सेवकों की भाँति मृदु (नर्तक) हैं, यहाँ समुद्र किनारे टकराती लहरो व श्वेत भाग का सुन्दर दृश्य उपस्थित होता है, साथ ही आकाश में चमकते चन्द्र का दृश्य भी प्रस्तुत किया गया

है अन्यथा चन्द्र के अभाव में समुद्र का (ज्वार) किनारे की ओर आना सहज न होता। पूर्णमासी के दिन समुद्र किनारे देखा हुआ सम्पूर्ण दृश्य स्मृति में उभर आता है।

मूर्द्धा से छूटती हुई उर्वशी के लिये 'अन्धकार से मुक्त होती रात्रि', धुँए के हटने से प्रकाशित अग्नि, 'धीरे धीरे स्वच्छ होता गंगा-प्रवाह' आदि के उपमान सुन्दर विम्ब प्रस्तुत करते हैं। राजा के मन को लेकर स्वर्ग की ओर उड़ती अप्सरा के लिए 'मृगाल से मूत्र खींचकर उड़ती राजहंसी' का उपमान अत्यन्त सुन्दर है। यह एक ओर कवि के मानव प्रकृति के सूक्ष्म अध्ययन से प्रेरित है, दूसरी ओर वाह्य प्रकृति के सूक्ष्म निरीक्षण को प्रस्तुत करती हैं।

शकुन्तला के लिए प्रस्तुत निम्नलिखित उपमा में उपस्थित विम्ब अत्यन्त स्वाभाविक व परिस्थिति के अनुकूल हैं—

कास्विदन्नगुण्ठनवती नातिपरिस्फुटणरीरलावण्या ।

मध्ये तपोवनानां किसलयमिव पाण्डुपत्राणाम् ॥

(अभि. 5:13)

'किसलय' का उपमान शकुन्तला की कोमलता को व्यंजित करने में पूर्ण समर्थ है। इसके विरोध में 'तपोवनानां' के लिए 'पाण्डुपत्राणाम्' की कल्पना प्रभावशाली है। अन्यत्र-पिता की छत्रछाया से पृथक् हुई पुत्री के लिए 'तातस्या-कात्परिभ्रष्टा मलयतरुमूलिता चन्दनलता' की भांति देशान्त में जीवन धारण करना असह्य बताकर सादृश्य व साधर्म्य दोनों की अनुपम व्यंजना की गई है।

इसी प्रकार पति वियोग में तड़पती रति के लिए मछली की उपमा,²⁵ विदूषक के लिए चौराहे पर ऊँघते साँड की उपमा,²⁶ मृगों पर शरपात के लिए तूल राशि में अग्निक्षेप,²⁷ चित्रकूट के लिए 'दृष्ट ककुद्मान्' की कल्पना का सौन्दर्य पारखी की दृष्टि से छिपा नहीं रहता। ये सभी उपमाएँ कवि की विम्ब विधायिनी प्रतिभा की विशेष रूप से प्रकट करती हैं। पार्वती के सौन्दर्य-वर्णन में तो कवि ने एक से एक सुन्दर विम्ब उपस्थित किये हैं—

प्रभामहत्या शिखयेव दीपस्त्रिमार्गयव त्रिदिवस्य मार्गः ।

संस्कारवत्येव गिरा मनीषी तथा स पूतञ्च विभूषितञ्च ॥

एवं

उन्मीलितं तूनिवत्येव चित्रं सूर्यागुभिर्मिन्नमिवारविन्द्रम् ।

वसूव तस्याञ्चतुरत्नगोभि वपुर्विभक्तं नवयौवनेन ॥

(कु. 1:28, 32)

25. कु. 4-39

26. मा. अंक-4

27. शा. 1/10

28. रघु. 13-47

प्रथम उद्घरण में पार्वती के आंतरिक सौंदर्य एवं द्वितीय में बाह्य सौंदर्य के लिए अनेक सुन्दर विम्बों की कल्पना की प्रशंसा करते आलोचक अग्राने नहीं हैं।

कालिदास की उपमाएँ चित्रात्मकता, भाव-सम्पत्ति व अर्थ-सम्पत्ति से समृद्ध होने के कारण विम्ब की श्रेणी में आती हैं। डा. रमाशंकर निवारी के शब्दों में कालिदास के काव्यों में एक से एक सटीक, तलित, मार्मिक एवं हृदयावर्जक चित्रों की मनोरम मालिका अवतीर्ण हो गई है जिससे उनकी काव्य-कला चित्रकला की चुनौती देनी सी प्रतीत होती है।²⁹

उल्लेखनीय है कि कवि की सभी उपमाएँ विम्ब नहीं हैं। कवि ने व्याकरण आदि शास्त्रों में जो उपमान लिये हैं वे स्पष्ट व सुन्दर विम्ब-विधान नहीं कर पाते। भाव सम्पत्ति के न होने से भी वे विम्ब क्षेत्र में प्रवेश योग्य नहीं हैं। उदाहरणार्थ सामान्य नियमों में बाधक अथवाद का उपमान 'इ' धातु साथ के निरर्थक जुड़ा 'अचि' उपमा, यदि उपमानों में भावात्मकता का है। ये उपमाएँ चमत्कृत तो करती हैं लेकिन रममाण नहीं कर पाती। इसी प्रकार दुष्यन्त, शकुन्तला व भरत के लिए अन्धा, वित्त व विधि की उपमान योजना³⁰ केवल उपमान योजना ही कह-लाएगी विम्ब योजना नहीं। तथापि इस प्रकार की उपमाएँ विम्बात्मक उपमाओं की तुलना में कम ही हैं। अतः संक्षेप में कह सकते हैं कि कवि को जो उपमा कालिदासस्य का अमर-विरुद्ध प्राप्त हुआ है वह उनकी उपमाओं की विम्बोद्भावना सामर्थ्य के कारण ही है, इस सामर्थ्य से ही उनकी उपमाएँ सहृदयकी हृदयहार हो रही हैं रूपक

उपमा की अपेक्षा रूपक विम्ब के अधिक समीप है क्योंकि इसमें उपमेय व उपमान का भेद नहीं रहता। कालिदास के काव्य में सागरूपको द्वारा विम्बों की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है। निरग रूपक के बजाय सागरूपक महिष्ट विम्ब उपस्थित कर अधिक प्रभाव उत्पन्न करता है। कालिदास ने शकुन्तला के अनवय सौंदर्य को 'अनाघात पुष्पम्' आदि प्रसिद्ध पद्य में अनेक रूपकों के द्वारा ही इन्द्रिय-ग्राह्य किया है, यह पहले स्पष्ट किया जा चुका है। वसन्तवर्णन के प्रकरण में कवि ने लताओं पर वसुंधरा का आरोप कर सुन्दर रूपक विम्ब 'पथाधिपुष्पस्तवकस्त्वनाम्ब' श्लोक में प्रस्तुत किया है। निम्न रूपकों में भी विम्ब का सौंदर्य द्रष्टव्य है—

आवृण्वतो लोचनमार्गमात्रौ रजोच्चकारस्य विजृम्भितस्य ।

शश्वक्षताश्वद्विपवीरजमा बालाकणोष्मदुधिरप्रवाह ॥

(रघु 7 42)

युद्ध भूमि में शस्त्रों से हत घोड़े, हाथी व भटों का जो दधिरप्रवाह है उसे बालाकण का रूपक दिया गया है। युद्ध स्थल में जो घूल व्याप्त है वह अप्रकार

29 'महाकवि कालिदास,' पृ 362

30 अभि 7/29

रूप है। घने अन्धकार में प्र-यूपकालीन सूर्य के प्रकाश का दृश्य सभी का देखा भाला है। इस उपमान से कवि ने युद्ध के दृश्य को सजीव कर दिया है।

इसी प्रकार 'राममन्मथशरेणताडिता.' आदि पूर्वोद्धृत³¹ पद्य में रूपक द्वारा सुन्दर विम्बसृष्टि की गई है, जहां ताड़का को अभिगारिका का रूपक दिया गया है। राम का बाण काम का बाण है, रुधिर ही सुगन्धित चन्दन लेप है, 'जीवितेण' के श्लेष से 'यमराज' व 'प्राणप्रिय' अर्थ रूपक में अभिष्ट है। अन्य उदाहरण भी स्वतः देखे जा सकते हैं।

उत्प्रेक्षा

कालिदास की कल्पना को उत्प्रेक्षा के माध्यम से स्वच्छन्द विहार करने का अवसर प्राप्त हुआ है। उनके विम्बों में रूपक या उपमा की अपेक्षा उत्प्रेक्षा की अधिक अभिव्यक्ति हुई है। वस्तु, क्रिया व हेतु, तीनों प्रकार की उत्प्रेक्षाएं उनके काव्य में सुन्दर विम्बों का कारण बनी हैं। 'मेघदूत' काव्य में कवि ने उत्प्रेक्षा की झड़ी लगा दी है और एक से एक सुन्दर काल्पनिक चित्र प्रस्तुत किये हैं। आम्नवृक्षों से घिरे पर्वत पर स्थित मेघ के लिए 'न्मध्वेष्ण्यमः स्तन इव भुवः शेषविस्तारपाण्डुः' की उत्प्रेक्षा सर्वथा नवीन है जिसमें पीत और कृष्ण रंगों के योग से अति सुन्दर विम्ब प्रस्तुत किया गया है। सतरंगे इन्द्रधनुष से युक्त मेघ की शोभा के लिये 'वर्हेणोव स्फुरितरचिना गोपवेपस्य चिष्णोः' की कल्पना भी किसी महान चित्रकार के लिये ही संभव है। नदी की धारा के बीच में स्थिर मेघ के लिये 'भोतियों की माला के बीच में स्थूल इन्द्रनील मणि' का विम्ब भी उत्प्रेक्षा में व्यक्त हुआ है। कैलास पर्वत के ढाल पर गंगा के किनारे स्थित अलका के लिये कामिनी की कल्पना - 'तस्योत्संगे प्रणयिन इव अस्तगंगादुकूलाम्.' मनोहर विम्ब की सृष्टि करती है। कैलास पर्वत पर स्थित हिमराशि के लिये 'राशीभूतः प्रतिदिनमिव यम्यकस्यादृहासः' का विम्ब कवि की अलौकिक प्रतिभा का प्रमाण है। ये सभी उदाहरण विम्ब के विभिन्न पक्षों में पहले परखे जा चुके हैं। निम्न उत्प्रेक्षा में भी सुन्दर विम्ब है—

उदयगूढजगां मरीचिभिस्तमसि दूरमितः प्रतिसारिते ।

अलकमंथमनादिवोचने हरति मे हरिवाहनदिङ्मुखम् ॥

(वि. 3.6)

उदयोन्मुख-चन्द्र-काल में पूर्व दिशा का यह अति मनोहर दृश्य है जिसे कवि ने अपनी कल्पना से और भी आकर्षक कर दिया है। चन्द्रमा रूपी पति के प्रवास से लौटने पर, पूर्व दिशा रूपी नायिका ने अन्धकार के रूप में फैले वानों को समेट लिया है और उसका मुख दृष्टि को आनन्द देता है।

इसी प्रकार पार्वती के तपस्या प्रसंग में शीत ऋतु में जल-समाधि के अवसर पर वह कल्पना फूली के समान साजगी में परिपूरा है—

मुखेन सा पद्ममुगन्धिना निशि

प्रवेपमानाघरः । नशोभिना ।

तुषारार्णवक्षतपद्मपदाम्

सरोजसन्धानमिवाकरोदपाम् ॥

(कु 5 24)

नष्ट हुए कमल-सम्पत्ति वाले सरोवर में पार्वती के मुख के प्रतिद्विम्ब से पुन कमलों का मगधान हो रहा है। यह द्विम्ब पार्वती के मीनय का कात्पनिक व पवित्र रूप प्रस्तुत करता है।

पञ्चतीय नदी में, क्रुद्ध होकर भागती उर्वशी की कल्पना भी एक सखिलष्ट द्विम्ब उपस्थित करती है—

तरगभ्रू भगा क्षुब्धितविहगश्रेणिरसना

विकर्षन्ती फेन वसनमिव सरम्मशिशिलम् ।

यथाविद्ध धाति स्वनितमभिधाय बहुशो

नदीभावेनेष घ्रुवममहना परिणता ॥

(वि 4 28)

यहाँ 'तरंगों' में 'भ्रू भग' की पक्षियों की कूक में 'करघनी की ध्वनि' की 'फेन राजि' में 'शिशिल वस्त्र' की उत्प्रेक्षा की गई है। पहाड़ी नदी पत्थरों से टकराती हुई बहती है, उर्वशी भी क्रोध से बिना ध्यान के जड़खड़ाती जा रही है।

स्पष्ट है कि उत्प्रेक्षा द्वारा कवि ने सुन्दर द्विम्ब उपस्थित किये हैं। इनमें कवि की उत्प्रेक्षा की कल्पना प्रकट हुई है।

इष्टान्त

द्विम्ब-प्रतिद्विम्ब भाव पर आधारित होने के कारण इष्टान्त अत्रकार में चित्र विधान की पूरी सम्भावना रहती है। कालिदास ने घनेक स्थानों पर इष्टान्त द्वारा द्विम्बों की अभिव्यक्ति की है। यथा— स्वर्गीय माला से आहत होकर गिरती हुई इन्दुमती जब अपने साथ पति को भी गिरा देती है तो कवि कहते हैं—

ननु तेलनिषेकविन्दुना सह दिपाचिर्नृपति मेदिनीम् ॥

(कु 8 38)

दीपक में जब बत्ती नीचे गिरती है तो उसके साथ तेल की बूद भी गिरती है। प्राक्-छित् युग में यह द्विम्ब सामान्य सवेद्य रहा होगा। 'दीपाचि' की कल्पना मर्मस्पर्शी है।

कौमलवदना पार्वती को कठोर तप से रोकती हुई उनकी माता मना कहती है—

मनीषिताः सन्ति गृहेषु देवतास्थितः क्व वत्सेक्य चतावकं वपुः ।
पदं सहेत भ्रमरस्य पेलवं शिरीषपुष्पं न पुनः पतत्रिणः ॥

(कु. 5.4)

शिरीष का पुष्प अतीव कोमल होता है उसके लिये पक्षी का भार सहन करना जैसे अति कठिन है, वैसे ही पार्वती के कोमल शरीर से तपस्या करना कठिन है। मगध देश के राजा के सामने अन्य राजाओं को, चन्द्रमा के सामने तारों की भाँति फीके बताते हुए सुननन्दा कहती है—

कामं नृपाः सन्तु सहस्रशोऽन्ये राजन्वतीमाहुरनेन भूमिम् ।
नक्षत्रताराग्रहसंकुलापि ज्योतिष्मती चन्द्रमसैव रात्रिः ॥

(रघु. 6.22)

यहाँ उपमेय और उपमान में पूर्ण विम्ब-प्रतिविम्ब भाव है जो एक ओर चन्द्र व नक्षत्रों वाली रात्रि का स्पष्ट विम्ब प्रस्तुत करता है, दूसरी ओर मगधराज का, दोनों की तुलना से एक विजेष आनन्द की अनुभूति होती है। कवि ने लिङ्-साम्प्र का पर्याप्त ध्यान रखा है।

‘शकुन्तलम्’ में कवि ने ‘कोऽन्यो हुतवहाद्दग्धुं प्रभवति, ‘को नामोष्णो-दकेन नवमालिका सिद्वन्ति’ व ‘सागरमुज्झित्वा कुत्र वा महानदी अवराती’ आदि दृष्टान्त वाक्यों से प्रस्तुत विषयों को विम्ब रूप में प्रस्तुत किया है। इसी प्रकार दृष्टान्त द्वारा विम्ब सृष्टि हुई है—

‘शाप से स्मृति में बाधा आने के कारण शकुन्तला परित्यक्त हुई थी अब विस्मृति के नष्ट हो जाने से उनकी प्रति पर पूर्ण प्रभुता होगी क्योंकि मेल जमने पर दर्पण में छाया नहीं पड़ती किन्तु मेल साफ कर दिये जाने पर वही छाया स्पष्ट प्रवेग पा जाती है।³²

निदर्शना

निदर्शना भी दृष्टान्त की भाँति विम्बात्मक होती है। यहाँ सादृश्य गूढ़ रहता है। पार्वती के लाल चरणों के ललित विन्यास का वर्णन करने में कवि ने निदर्शना द्वारा मनोहर विम्ब की रचना की है—

अभ्युन्नतांगुष्ठनखप्रभाभिर्निक्षेपसाद्रागमिदोद्गिरन्तो ।

• आजहस्तच्चरणो पृथिव्यां स्थलारविन्दश्रियमव्यवस्याम् ॥

(कु. 1.33)

• स्वाभाविक लाल चरणों के लिये ‘राग उगलते चलना’ सुन्दर कल्पना है। पृथ्वी पर ‘स्थल कमल उगाते चलना’ भी एक दृश्य व्यापार है। यह कल्पना बड़ी

मौलिक है। 'शकुन्तला के निर्व्यजि मनोहर' शरीर को तपस्या का साधन बनाना वैसा ही है जैसे कमलपत्र की धारा से शमीलता को काटना'।³³ इस सादृश्य बिम्ब को भी कवि ने निदर्शना द्वारा प्रस्तुत किया है।

प्रतिबस्तूपमा

प्रतिबस्तूपमा में भी सादृश्य द्वारा बिम्बोद्भावन की सामर्थ्य है। कालिदास न शकुन्तला के सौन्दर्य वर्णन के लिये 'सरसिजमणुविद्ध शौचलेनापि रम्य मनिनमपि हिमाशौर्लभमलक्ष्मी तनोति' में बिम्बों की अभिव्यक्ति प्रतिबस्तूपमा द्वारा ही की है। इसी प्रकार 'दूरीकृता खलु गुणैरद्यानलता वनलताभि' में भी प्रतिबस्तूपमा का ही चमत्कार चित्रित है।

अतिशयोक्ति

पार्वती की मुस्कुराहट का वर्णन करने के लिये कवि ने अतिशयोक्ति के आधार पर ही कल्पना की है जो बिम्बाधारिणी है —

पुष्प प्रवालपटत यति स्यान्मुक्ताफल वा स्फुट विद्रुमस्थम्,

आदि श्लोक में 'प्रवाल पर रखा गया पुष्प व 'भू मे पर रखा गया मोती' माल होठों पर दिखरी स्वच्छ (श्वेत) मुस्कुराहट के लिये रंग सादृश्य पर आधारित अनूठे चित्र हैं।

व्यतिरेक

पार्वती के मुख में चन्द्रमा व कमल दोनों की शोभा को बिम्बित कराया है—

चन्द्र गता पद्मगुणान भूवने पद्मायिता चाद्रममौममिन्याम् ।

उमामुख तु प्रतिपद्य लोना द्विसश्रया प्रीतिमवाप लक्ष्मी ॥

(कु 1-43)

पार्वती का मुख कमल की कीमलता व चन्द्र की चमकता से युक्त है, ऐसा व्यतिरेक द्वारा अभिव्यक्त किया गया है। लक्ष्मी 'शोभा' को सचेतन पदार्थ की भाँति भूत रूप में प्रस्तुत किया गया है।

अप्रस्तुत प्रशंसा—बिम्ब विधान का सुन्दर माध्यम है। इसी का विकसित रूप आजकल अंग्रेजी शब्द ऐलिगरी (Allegory) के समकक्ष अन्वयित नाम से प्रचलित है, जिसकी बिम्बात्मकता का हम आगे विवेचन करेंगे। अप्रस्तुत प्रशंसा द्वारा कालिदास ने सुन्दर बिम्ब विधान किया है। यथा—

अमिनवमणुलोलुपस्त्व तथा पम्बुम्व्य चूतमञ्जरीम् ।

कमलवमतिमात्र निवृत्तो मधुकर विस्मृतोऽस्येना क्यम् ॥

(अभि 5-1)

यहां एक साथ तीन दृश्य कल्पना में आते हैं। (1) भ्रमर का आभ्रमंजरी को भूलकर कमलमात्र पर निवास (2) दुष्यन्त का हंसपदिका को भूलकर रानी वसुमती में ही आसक्त रहना (3) दुष्यन्त का आभूकली के समान अविवाहित शकुन्तला से प्रेम व्यवहार करके अब उसे सर्वथा वसुमती आदि रानियों के साथ ही मात्र रहना (प्रेम आदि नहीं यह भी 'वसतिमात्र से ध्वनि होता है।)

अपहनुति

अपहनुति में भी सादृश्य द्वारा विम्ब-सृष्टि की जा सकती है। इसमें या तो प्रकृत का निषेध किया जाता है अथवा प्रकृत को किसी 'व्याज' 'मिस' आदि शब्द से छुपाया जाता है। राम के जन्मते ही रावण के मुकुटमणि असगुन स्वरूप पृथ्वी पर गिर पड़े। कवि कल्पना करता है मानो राक्षसों की भाग्यलक्ष्मी के आसू ही गिर पड़े हों। इस कल्पना को कवि अपहनुति के द्वारा ही अभिव्यक्त करता है—

दशाननकिरीटेभ्यस्तत्क्षणं राक्षसश्रियः ।

मणिव्याजेन पर्यस्ताः पृथिव्यामनुविन्दवः ॥ (रघु. 10.35)

रावण के दसों मुकुटों से अनेक मणियाँ गिरी 'होगी, उनमें राक्षस-श्री के गिरते आसुओं की कल्पना सुन्दर विम्ब की सर्जक है। कवि ने छोटे से श्लोक में एक संपूर्ण चित्र प्रस्तुत किया है।

अन्योन्य

अन्योन्य निम्न वर्णन में भी मुन्दर विम्ब मिलता है—

कण्ठस्य तस्याः स्तनवन्धुरस्य भुक्ताकलापस्य च निस्तलस्य ।

अन्योन्यशोभाजननाद्वभूव साधारणो भूषणभूष्यभावः ॥

(कु. 1.42)

पार्वती की गर्दन अत्यन्त मुन्दर है, गले में पड़ा भुक्ताहार भी बड़ा मनोहर है। साधारणतया हार ही गले की शोभा बढ़ाता है लेकिन पार्वती का कण्ठ भी हार की शोभा बढ़ा रहा है। इस प्रकार यहाँ हार व कण्ठ दोनों एक दूसरे के आभूषण हो रहे हैं। 'भूषणभूष्यभावः' का विम्ब कण्ठ व हार दोनों के सौन्दर्य को और भी मनोहरता प्रदान कर रहा है।

भाविक

'भाविक' अलंकार स्वभावोक्ति का ही एक प्रकार है। स्वभावोक्ति में कवि पूर्वानुभूत या दृष्ट पदार्थों का यथावद् वर्णन करता है। भाविक में कवि भूतकाल की या भावी वस्तुओं या स्थितियों का प्रत्यक्ष-सा वर्णन करता है। अतः भाविक की परिभाषा में ही विम्ब की संभावना निहित है। 'मेघदूत' में यक्ष मेघ से अपनी प्रिया की उस स्थिति का वर्णन करता है जिसमें मेघ को यक्षप्रिया मिलेगी। यह वर्णन प्रत्यक्षायमाणता के कारण विम्ब की श्रेणी में आता है—

अलोके ते निपतति पुरा सा बलिब्याकुला वा
मत्सादृश्य विरहस्तनु वा भावगम्य लिखती ।
पृच्छती वा मयुरवचना सारिका पञ्जरस्था
क्वचिद्भन्तु स्मरति रसिके त्व हि तस्य प्रियेति ॥

(उ मे 19)

समासोक्ति

समामोक्ति में प्रकृत पर अप्रकृत का माधारण विशेषणों के आधार पर आरोप होता है। यह आरोप विम्ब रूप हो यह आवश्यक नहीं, क्योंकि शास्त्रीय व्यवहार के आगेव में भी आन्तरिक समासोक्ति मानते हैं।³⁴ जो भाव मवलिन न होने के कारण विम्ब नहीं माना जा सकता। समामोक्ति में जब अचेतन पदार्थ पर चेतन व्यवहार का आरोप किया जाता है तो बहुत सुन्दर विम्ब बनते हैं। समामोक्ति के इस पक्ष विशेष का विकसित रूप आधुनिक आलोचना के 'मानवीकरण' में देखा जा सकता है जो अंग्रेजी आलोचना के (Anthropomorphisation) या (Figure of Personification) से प्रभावित है। प्रकृति के अचेतन पदार्थों का भावुक कवि को एक चेतन तत्त्व दीया करता है जिसकी व्यञ्जना बड़े अचेतन पदार्थों को मानवीय विशेषणों क्रियाओं आदि से सयुक्त करके प्रस्तुत करना है अतः समामोक्तिमूलक विम्बों को हम मानवीकरण शीपक के अन्तर्गत ही रखना चाहेंगे। कालिदास के काव्य में इस प्रकार के विम्बों की अधिकता और विशिष्टता के कारण मानवीकरण को अलंकारों से पृष्ठ शीपक में रखा है।

अर्थान्तरन्यास

अर्थान्तरन्यास में सामान्य अथवा विशेष का उससे भिन्न अर्थ में समर्थन किया जाता है। जहाँ कवि सामान्य लोकसत्यों को प्रस्तुत करता है वहाँ उनका विचारों की ही मौलिकता अधिक प्रकाशित होती है, भावों की कम। विम्ब का दृष्टि से वह अधिक महत्वपूर्ण नहीं है। क्योंकि विम्ब विशेष का ही होना है सामान्य का नहीं। हमारी इन्द्रिया विशेष वस्तु का ही दर्शन कर पानी है सामान्य का स्पष्ट विम्ब नहीं ग्रहण किया जा सकता। इसलिये जब सामान्य सत्य का विशेष से समर्थन किया जाता है तो विशेष की दृश्यता में सामान्य की अदृश्यता भी कुछ मूर्त हो जाती है। इस विशेष के द्वारा समर्थन में विम्ब रहना है किन्तु जब विशेष अर्थ का सामान्य से समर्थन किया जाता है तो प्रस्तुत विशेष के यदि मूर्तता है तो वही कुछ और स्पष्ट हो सकती है, अलंकार के रूप में आये सामान्य का कोई विम्ब नहीं बनाता। उदाहरणार्थ कालिदास के पूर्वोद्धृत इन प्रसिद्ध श्लोकों की ही लें—

सरसिजमनुविद्धं शैवलेनापि रम्यं
मलिनमपि हिमांशोर्लक्ष्म लक्ष्मीं तनोति ।
इयमधिकमनोज्ञा वल्कलेनापि तन्वी
किमिव हि मधुराणा मण्डनं नाकतीनाम् ॥

(अभि 1.7)

इस पद्य में कोई से घिरा कमल 'मलिन घव्वे से युक्त चन्द्रमा' 'वल्कल से सुशोभित शकुन्तला' ये तीनों 'विशेष' वस्तुएँ हैं। जिनके विम्ब बनते हैं। किन्तु 'मधुर आकृतियों के लिये सब कुछ मण्डन ही होता है, इस सामान्य का कोई स्पष्ट विम्ब नहीं बनता, जब मन में मधुर आकृति की कल्पना करें तो एक साथ सभी या अनेक आकृतियाँ नहीं आ सकती, कोई एक विशेष पुष्प, चन्द्रमा या सुन्दर कन्या ही आ सकती है। हाँ, इस सामान्य कथन से उपर्युक्त विशेषों का ज्ञान अवश्य स्पष्टतर होता है। इसलिये विम्ब के सन्दर्भ में सामान्य के द्वारा समर्थन की इतनी ही उपयोगिता मानी जा सकती है कि वह पूर्व स्थित विम्ब को स्पष्टता प्रदान करता है, अन्यथा अर्थान्तरन्यास अलंकार के रूप में आया सामान्य कथन स्वयं किसी विम्ब की सृष्टि नहीं करता।

जहाँ विशेष द्वारा सामान्य का समर्थन किया जाता है वहाँ अर्थान्तरन्यास अलंकार द्वारा भी विम्ब की अभिव्यक्ति मानी जा सकती है। 'विशेष' स्वयं में तो एक विम्ब होता ही है सामान्य को स्पष्ट करता है। यहाँ डा. दासगुप्त के कथन का उल्लेख सहायक होगा—'हम तब तक' सामान्य 'तथ्य को स्पष्टतापूर्वक नहीं समझ पाते, जब तक उसे 'किसी' विशेष' में प्रत्यक्ष न करें। जो दुर्ज्ञेय, तत्त्व के घने जंगल में निरुद्ध हो उठता है, वही एक छोटी सी उपमा में उन्मुक्त हो जाता है। इसका कारण यह है कि मनुष्य 'विशेष' से वियोजित 'सामान्य' पर विचार करने का अभ्यस्त नहीं है, उस मानसिक वियोजन (Abstraction) में मन के ऊपर एक बल प्रयोग होता है जो साधारण मन के लिये क्लेश-साध्य है। इसीलिये 'सामान्य' से 'विशेष' पर पहुँचकर केवल हमारी जानी हुई वस्तु सहज हो उठती है, ऐसा नहीं, बोध-क्रिया के सहजत्व के द्वारा एक मुखमयत्व, एक ह्लादजनकता आ जाती है।'³⁵

कालिदास के काव्य में उपमा के बाद अर्थान्तरन्यास ही भारतीय आलोचकों को आकर्षित कर सका है, किन्तु पाश्चात्यालोचना में काव्य के अन्दर अर्थान्तरन्यास को अधिक महत्त्व नहीं दिया गया—कारण, वह विचार देकर बुद्धि को ही अधिक सन्तुष्ट करता है, भावों का विशेष उद्धारक नहीं है। कालिदास के काव्य में कहीं-कहीं विम्बों की अभिव्यक्ति अर्थान्तरन्यास के रूप में मिलती है। अनन्तरत्न-

प्रभवकारी हिमालय के सौन्दर्य की तुलना नष्ट नहीं करता, क्योंकि बहुत से गुणों में एक दोष डल जाता है जैसे चन्द्रमा की किरणों में उसका कलक—

अनन्तरत्नप्रभवस्य तस्य हिम न सोभाम्यविशोपनातम ।

एकी हि दोषो गुणसन्निपाते निमज्जतीन्दो किरणेष्विवाक ॥

(कु 13)

यहाँ विम्ब का कारण 'इन्दो किरणेष्विवाक' विशेष है। 'एकी हि दोषो' रूप सामान्य वचन का विम्ब की दृष्टि से विशेष महत्त्व नहीं है। इसी प्रकार—

पात्रविशेषे न्यस्त गुणात्तर व्रजति शिखरमाधानु ।

जलमिव समुद्रशुक्लो मुक्ताफलता पयादस्य ॥ (मा 16)

यहाँ मालविका के 'मच्छिद्यत्व' की द्वितीय श्रृङ्गाव में स्थित शीप पर्यो मोती भयो' का भाव मूर्त रूप प्रदान कर रहा है।

राजा अभिनिमित्त कठिन स्थिति में मित्र क महत्त्व को निम्नोक्ति से सिद्ध करते हैं—

अथ सप्रतिबन्ध प्रभुर्गन्धान्तु महायवानेव ।

दृश्य तमसि न पश्यति दीनेन विना सव दुररि ॥ (मा 19)

यहाँ भी 'अन्धकार में नेत्रवान् भी दीपक की सहायता से ही पदार्थों को देख सकता है,' इस विशेष से ही मोचरता आई है। य यत्र-कवि देखते हैं कि काल मृदु वस्तुओं को मृदुवस्तु द्वारा ही नष्ट करता है। अपने वचन को विशेष के उदाहरण से विम्बित करते हैं—

अथवा मृदुवस्तु हिमिलु मृदुर्नवारभते प्रजातिक ।

हिमसेकविपत्तिरत्र न नलिनी पूर्वनिदशन मता ॥ (रघू 845)

कोमल कमलिनी को तुलारपात ही नष्ट कर देता है।

सैना के अनेक प्रयत्न पावती का रूप करने के दृढ़ निश्चय से डिगा नहीं पाते। इसके लिये कवि जल की गति का विम्ब देता है। नीचे बहने वाले जल का विमुख नहीं किया जा सकता—

क ईप्सितायस्त्विननिश्चय मन

पयश्च निम्नाभिमुख प्रतीपयेत् ।

(कु 55)

इसी प्रकार रति को कामदेव के साथ लती होने के निश्चय के समर्थन में भवेत्तन जगत् से उदाहरण देती है—

शशिना सङ्ग याति कौमुदी मह मेघेन तद्विप्रलीयत ।

प्रमदा पतिव्रतमगा इति प्रतिपन्न हि विवेचनैरपि ॥

(कु 433)

यहाँ 'चन्द्रमा के साथ चाँदनी का प्रस्थान' व 'मेघ के साथ विजली का अन्तर्धान' विम्ब बनाते हैं। द्वितीयार्ध का सामान्य कथन इनको स्पष्टता प्रदान करता है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि कालिदास ने अर्थान्तरन्यास अलंकार द्वारा भी विम्बों का सृजन किया है। यद्यपि वे विम्ब, उपमा या रूपक की भाँति प्रभावशाली नहीं हो पाते हैं।

संक्षेप में कह सकते हैं कि कालिदास ने काव्यशास्त्र में प्रसिद्ध अलंकारों द्वारा सुन्दर विम्ब योजना की है। स्वभावोक्ति द्वारा वे सुन्दर चित्र-निर्माण में नफल हुए हैं। अर्थालंकारों में उनके उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, व दृष्टान्त विम्ब-विधान की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं, जिनमें उत्प्रेक्षा में उनकी कल्पना का सर्वश्रेष्ठ रूप मिलता है।

अब आधुनिक आलोचना में प्रचलित उन शैलियों का उल्लेख किया जायगा जिनका उल्लेख (ज्यों की त्यों) संस्कृत काव्यशास्त्र में नहीं है और जो विगेष रूप से भाषा के चित्र धर्म से समन्वित हैं। ये हैं—मानवीकरण, अन्योक्ति, लोकोक्ति व मुहावरे, प्रतीक और विशेषण-विपर्यय आदि।

मानवीकरण

अचेतन जड़ प्रकृति व पदार्थों की चेतन के अनुरूप कल्पना करना मानवीकरण कहा जाता है। जब इसके मूल में सादृश्य रहता है तो प्रायः ममासोक्ति का विषय होता है किन्तु जहाँ सादृश्य की भावना नहीं है प्रकृति को सचेतन मानकर वर्णन किया जाये वहाँ ममासोक्ति के न रहने पर भी मानवीकरण माना जा सकता है। इसलिये ममासोक्ति की अपेक्षा मानवीकरण का क्षेत्र व्यापक है।

मानवीकरण द्वारा प्रकृति का वर्णन जहाँ किया जाता है, वहाँ भावपूर्ण विम्ब प्राप्त होते हैं। कालिदास की उच्चकोटि की विम्बात्मकता का एक मूल कारण उनकी प्रकृति पर नरत्वारोप की यह प्रकृति भी है। कालिदास प्रकृति को चेतन मानकर ही चले हैं। यही कारण है कि उन्होंने मेघ को दौत्य-कार्य में नियुक्त किया है।

अति प्राचीन काल से ही देव-देवियों की कल्पना के रूप में परियों एवं जल-कन्या आदि की कल्पना कर मानवीकरण किया जाता था। कालिदास ने भी वनदेवियों की कल्पना कर प्रकृति को संवेदनशील प्राणियों की भाँति उपस्थित किया है। जो शकुन्तला की विदाई के अवसर पर उसके लिये मांगलिक वस्त्र-आभूषण भेंट करती है। राम और यक्ष के साथ उनके दुःख में अश्रु बहाती है इस प्रकार की कल्पना से प्रकृति का वर्णन विम्बात्मक रूप में उपस्थित होता है।

कवि की रचनाओं में मानवीकरण की प्रकृति का धीरे-धीरे विकास परिलक्षित होता है। 'ऋतुमहार' में जहाँ कवि प्रकृति के साथ मानव-व्यापारों का आरोप कर रूपक व समासोक्ति बाँपता दिखाई देता है, वहीं 'शाकुन्तलम्' व 'शिवदूत' में वह आरोप को हटाकर प्रकृति को सचेत पात्रों के रूप में उपस्थित करने लगता है।

'ऋतुमहार' में कवि ने वर्षा ऋतु के साथ 'राजा' का रूपक बाँपा है तो शरत् को 'नववधू' के रूप में देखा है। वसन्त तो मानो एक योद्धा है। कुरङ्ग के फूल स्थियों के मुख के समान हैं। वसन्त ऋतु में लाल पलाश के जंगलों से ढकी दर्रों, गाल साड़ों पहने दुलहन सी प्रतीत होती है—

सद्यो वसन्तसमयेन समाचितेन

रक्ताशुका नववधुरिज भ्राति भूमि ॥

(621)

'कुमारसम्भव' में कवि क्रुद्ध और आगे बढ़ जाते हैं। वहाँ अर्ध विकसित पलाश की कलियाँ दूज के चन्द्रमा के समान देदी हैं और उनके लाल रंग के कारण ऐसी लगती हैं मानो वसन्त ने वनस्थलियों के साथ विहार करके उन पर अपने नखों के चिह्न बना दिये हों—

बाले दुववत्राप्यविकानभावाद्भ्रम पलाशान्यतिलोहितानि ।

सद्यो वसन्तेन समागताना नखधतानीर वनस्थलानाम् ॥

(वृ 329)

कवि ने मानवीकरण द्वारा प्रायः शृंगारिक चित्र ही बनाये हैं। उदित होते हुए चन्द्र में प्रवास से लौटते नायक का सुन्दर चित्रण किया गया है। चन्द्रमा अपनी विरणों रूपी उमलियों में, रजनी के मुख पर बिखरे अन्धकार की रेशों को हटाकर, उसका मुख चम रहा है, और उस चम्बन के आनन्द में रात्रि ने भी कमलरूपी नेत्र बंद कर लिये हैं।³⁶ यह प्रकृति का एक अत्यन्त मनोहर चित्र है।

'रघुवंश' में प्रकृति मानववत् व्यवहार करती है। कहीं धूम राजा दिनीप के पारवर्ती सेवकों की भाँति 'वसया' विराजे, जयशब्द का उदघोष करत है, तो कहीं वायु अग्निगदग तेजस्वी राजा के मित्र की भाँति, तपोवन में राजा के स्वागतार्थ, बाल लताओं द्वारा फूलों की वर्षा करवाता है।³⁷ दुष्य में दूष राजा भद्र के साथ शाला-रस के रूप में वाष्प विमोचन करने है,³⁸ और राम के साथ

36. कृ 8/63

37. र 2/8 व 10

38. वही 8/70

मेघ अविरल अश्रुधारा बहाता है।³⁹ लक्ष्मण को, गंगा, लहरों के झगरे से सीता को छोड़ने से रोकती है।

प्रकृति की मानव के प्रति सहानुभूति प्रदर्शित कर कवि ने सुन्दर विम्ब प्रदान किये हैं। डा. दास गुप्त के शब्दों में कालिदास के काव्य में प्रकृति का यह मानवीकरण एवं मनुष्य के साथ उमका जो आन्तरिक योग है, उसने केवल कालिदास के काव्य की विषय वस्तु को ही महिमान्वित नहीं किया, काव्य की अभिव्यंजना को भी चित्र के वाद चित्र द्वारा मधुरतर बना दिया, मनुष्य के जीवन के एक मुकुमार अध्याय को उक्ति की तूलिका से काव्य में अंकित करते समय उन्होंने विश्व-प्रकृति को केवल पृष्ठभूमि के रूप में नहीं ग्रहण किया—जीवन के सम-पर्याय में रखकर अपने चित्रों में उन्होंने प्रकृति के प्रवाह को ग्रहण किया है।⁴⁰

‘मेघदूत’ में मानवीकरण के आधार पर कवि ने अत्यन्त सुन्दर विम्ब प्रस्तुत किये हैं। यों तो गारे ‘मेघदूत’ काव्य को मानवीकरण काव्य कह सकते हैं क्योंकि उसकी कल्पना का आधार ही प्रकृति (मेघ) को चेतन मानकर चलता है, किन्तु यहाँ दिशानिर्देश मात्र के लिये कुछ सुन्दर चित्रों को लेते हैं। मेघ में एक प्रेमी के व्यवहार का आरोप करते हुए कवि कहते हैं—

वेणीभूतप्रतनुमग्निनाऽभावतीतस्य सिन्धुः

पाण्डूच्छाया तटरुहतरुभ्रं शिभिर्गोपणैः ।

सोभाग्यं ते मुग्ध विरहावस्थया व्यजयन्ती

कार्श्येन त्यजति विधिना न त्वयैवोपपाद्यः ॥ (पू.मे. 31)

यहाँ मेघ को एक प्रेमी एवं नदी को प्रेमिका बताया गया है। मेघ को प्रवास पर गये लगभग एक वर्ष हो चुका है, इस बीच नदी विरह में सूखकर दुबली हो गई है। समीपस्थ वृक्षों के पुराने पीले पत्तों के गिरने से वह पीली-पीली दिवाई दे रही है। (वर्षा ऋतु आने ही मेघ के लीटने पर वह पुनः हरी-भरी हो जाती है।) कवि नदी में एक पतिव्रता नारी की कल्पना करता है, जो पति के परदेश चले जाने पर भी ‘पतिनिष्ठ’ रहती है और इसके लिये मेघ को बचाई देता है कि मेघ सौभाग्यशाली है। यहाँ एक सुन्दर चित्र द्वारा इस भौगोलिक तथ्य को भी व्यक्त किया गया कि नदियाँ शीष्म में सूख जाती हैं और वरसात में पुनः भर जाती हैं। इस विम्ब में ‘वेणीभूत’ विशेषण में शरीर की कृण्णता को भी सर्वथा दृश्य रूप में प्रस्तुत किया गया है। इस चित्र की पृष्ठभूमि के निर्माण के लिये कवि ने निर्विन्ध्या को पहले से ही कामिनी के रूप में रखा है जिसकी लहरों पर बहचहाती

39. वही 13/26

40. ‘उपमा कालिदासस्य’ पृ. 79

पक्षि-पात ही करघनी है, जल भँवर ही नाभि है। इस प्रकार उमका हाव-भाव दिखाकर चलना मानो मेघ को आकर्षित करने के लिये ही है।⁴¹ नदी और मेघ का यह सम्बन्ध कवि ने अनेक स्थानों पर प्रदर्शित किया है।⁴² अलका नगरी को भी कवि ने कैलास की गोद में बैठी प्रेयसी का विश्व दिया है, जिसकी गंगा स्त्री साड़ी खिसक गई है।⁴³ कमलिनो को कवि ने स्वर्णिता नायिका का रूप दिया है, सूर्य प्रातः जिसके आँसू पोछता है।⁴⁴ अलका के भवनो की ऊपरी मजिलों में वायु के भोके से प्रविष्ट मेघ चिथो को जलकणों से दूषित करके धुएँ के समान लिङ्कियों से भाग निकलते हैं।⁴⁵ यहाँ मेघ को अपराधी का और वायु को अपराधी का प्रेरक बताकर सुन्दर विश्व उपस्थित किया गया है। इसी प्रकार 'शिप्रावात' प्रियतम की भाँति चाटुकारिता में सिद्धहस्त बताया गया है।⁴⁶

'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' में प्रकृति भी प्रियवदा व अनमूया की भाँति शकुन्तला की सहेली है, जो उमर के साथ हँसती और रोती चित्रित की गई है। तापम कन्याओं के निम्न वार्तालाप में प्रकृति भी एक मूक पात्र बन गई है।⁴⁷—

शकु — 'एष वातेरितपल्लवागुलीभिस्त्वरयतीव मा केसरवृषक ।

प्रियवदा—'हला शकुन्तले । अत्रैव तावमुहर्तकं तिष्ठ, यावत्स्वयोपगतया लतासनाथ इवाय केसरवृषक प्रतिभाति ।'

तथा—अनमूया—'हला शकुन्तले । इयं स्वयवग्वधू सहकारस्य त्वया कृतनामधेया वनज्योत्स्नेति नवमालिका एना विम्भूतवत्पति ।'

शकुन्तला—'हला । रमणीये खलु काले एतस्य लतापादमिधुनम्य व्यसिकर सवृत्त ।

नवकुसुमयोवना वनज्योत्स्ना, स्निग्धपल्लवतयोपभोगसम सहकार ।'

इस वार्तालाप में प्रकृति को कवि ने रक्त भाम के बलेवर सहित हमारे सामने उपस्थित किया है, जिसकी भाषा-भाकाक्षाएँ सर्वथा मानवीय हैं। यही कारण है कि ये वरुण सजीव विश्व के रूप में पाठक के हृदय पर अमिट प्रभाव प्रकट कर जाते हैं।

जिन दृक्ष-लताओं के साथ शकुन्तला का सोदर स्नेह प्रथमाव में वरित है, वही लता-वृक्ष चतुर्थांक में उसे सम्बन्धियों की भाँति वस्त्राभूषण प्रदान करते हैं,

41 पु मे 30

42 वही 45

43 वही 67

44 वही 43

45 उ मे 8

46 पू मेघ 33

47 अभि प्रथम अंक

रोकर विदा देते हैं और कोकिल कण्ठ द्वारा प्रति वचन भी देते दिखाई देते हैं ।
यहाँ नहीं शकुन्तला विधिवत् लताओं के पास जाकर लिपटती दिखाई गई है—

‘वनज्योत्स्ने ! चूतसंगतापि मां प्रत्यालिगेतो गताभिः शाखावाहुभिः श्रच्छप्रभृति
दूरपरिवर्तिनी भविष्यामि ।’

कवि ने प्रकृति के मानवीकरण द्वारा शृंगार के अतिरिक्त वात्सल्य के भी
विम्ब दिये हैं । छोटे-छोटे पौधे प्रकृति-प्रेमी पात्रों के लिये स्तनन्धय शिशुओं की
भाँति हैं जिन्हें पयः पान कराके पाला-पोसा जाता है । तपस्या करती पार्वती के
द्वारा सींच कर बड़े किये गये पौधों को पुत्रों का विम्ब दिया गया है—

अतन्द्रिता सा स्वयमेव वृक्षकान्

घटस्तनप्रस्रवणैर्व्यवर्धयत् ।

गुहोऽपि येषां प्रथमाप्तजन्मनां

न पुत्रवात्सल्यमपाकरिष्यति ॥

(कु. 5.14)

पार्वती का पौधों पर जो पुत्रवत् वात्सल्य भाव जन्म लेता है, वह कुमार
कार्तिकेय के जन्म के पश्चात् भी कम नहीं होता है । ‘रघुवंश’ में देवदारु वृक्ष को
भी पार्वती के पुत्र रूप में ही चित्रित किया गया है । यथा—

कण्डूयमानेन कटं कदाचिद्

वन्यद्विपेनोन्यथिता त्वगस्य ।

अथैनमद्रेस्तनया शुशोच

सेनान्यमालीढमिवासुरास्त्रैः ॥

(रघु. 2.37)

जानवर द्वारा वृक्ष की खाल (छाल) के उन्मथित होने का इतना दर्द किम
कवि ने महमूस और व्यक्त किया है ।

कालिदास का मानवीकरण विम्ब-निर्माण का चरम कौशल निम्न उद्धरण
में देखा जा सकता है । दक्षिण वायु का वर्णन करते हुए पुरुरवा कहता है—

निपिञ्चन्माधवीता, लता' कौन्दी' च नर्तयन् ।

स्नेहदाक्षिण्ययोगात् कामीव प्रतिभाति मे ॥

(वि. 2.4)

दक्षिण नायक नयी प्रेमिका में आसक्त होता हुआ भी पूर्व-नायिका के प्रति
दाक्षिण्य वश प्रेम-प्रदर्शन करता ही है । दक्षिण से आता वायु एक दक्षिण नायक
है, जो प्रिया माधवी का स्नेहवश निपेचन करता है, उसे रस प्रदान करता है,
कौन्दी लता के साथ दाक्षिण्य से प्रेरित हो नृत्य कर रहा है । यहाँ द्वयर्थक पदों
से एक सुन्दर चित्र प्रस्तुत किया गया है जो थोड़े से शब्दों में ही एक संश्लिष्ट
विम्ब का वाहक है । स्वयं पुरुरवा के स्नेह व दाक्षिण्य भाव की भी स्पष्ट अभि-
व्यक्ति है ।

संक्षेप में कह सकते हैं कि कालिदास के काव्य में मानवीकरण विम्ब-विधान
की एक प्रमुख शैली रही है, जो प्रकृति के दृष्टिकोण की परिचायक है । श्री के.
कृष्णमूर्ति के शब्दों में—

"In the imagination of Kalidasa, every river is bound with the sea in wedlock, every tree and plant awaits a mate the mountains and forests are bosom friends of the cloud, the wind and vernal blooms confederates of love To be blind to this joy is no virtue, and to participate in it no vice" 48

अन्योक्ति

अन्योक्ति विम्बो की अभिव्यक्ति का अग्रदा साधन है। सत्सुत अनकार-शास्त्र में अन्योक्ति को अप्रस्तुत-प्रशंसा अनकार में अतर्कित कर लिया गया है किंतु अन्योक्ति का भाज की आलोचना में आभासित जो ग्रह लिया जाता है उसमें विम्ब प्रायः रहता ही है, जबकि अप्रस्तुत प्रशंसा के जो भेद-प्रभेद स्वीकार किये गये हैं, उनमें सब में विम्बात्मकता मिलना कठिन है। अतः सुविधा की दृष्टि से यहाँ अन्योक्ति को अलग रखा गया है।

कालिदास ने अन्योक्तियों के द्वारा अति भक्षेप में अपने भावों की अभिव्यक्ति करने में सफलता प्राप्त की है। गद्य में अन्योक्तियों द्वारा वार्तालाप में विम्बात्मकता व हृदयग्राह्यता का समावेश हुआ है। ध्वन्यालोक की अपेक्षा कवि ने दृश्य काव्यों में अन्योक्तियों का अधिक आश्रय लिया है। 'विश्वमोर्वशीयम्' के चतुर्थ अंक में जहाँ सवादों का एक प्रकार से अभाव है, अन्योक्तियों द्वारा प्रस्तुत पार्श्वों के मनोभावों को प्रकट किया गया है। उर्वशी की ममिया उर्वशी को आपस में लता-भाव को प्राप्त हुई जानकर उसके लिये विवर्ण हैं। उनकी व्याकुलता को हृन्नी-युगल के विम्ब से प्रस्तुत किया गया है—

सहस्री दुःखालीढ मरोचरे म्निष्वम् ।

अविरलवापजलाद् तांम्यति हसोयुगलम् ॥ (43)

पुष्करवा के मनोभावों को हसयुवा, गजेन्द्र आदि के अन्योक्तिपरक विम्बों से अभिव्यक्त किया गया है। गजेन्द्र की अन्योक्ति तो कई बार प्रयुक्त हुई है।⁴⁹ यथा—विरह में क्षीण तन वाला, निरन्तर अयुष्यरित नेत्रों वाला अनहनीय कष्ट से लडखड़ाता हुआ एक बड़ा या हाथी जंगल में घटक रहा है—

प्रियतमाविरहकान्तवदनो विरलवापजनाकुलनयन ।

दुःसहदुःखविमच्छुभगमन प्रसूतगुन्तापदीप्ताग ॥

अधिक दुःखमानस जानने भ्रमति गजेन्द्र । (428)

48 'ऋतम्' vol I July, 1969 के P 137 पर प्रकाशित लेख—
"Kalidas and Nature" में।

यहां अप्रस्तुत गज की व्याकुलता को विम्ब रूप में प्रस्तुत राजा की विरह-विकलता की ध्वंजना की गई है। इसी नाटक में अप्रस्तुत प्रभांसात्मक कथनों से कुछ सुन्दर विम्बों की सृष्टि की गई है। यथा—

‘ननु प्रथमं मेघराजिर्दृश्यते पञ्चाद्विद्युल्लता’- इससे व्यंग्यार्थ है कि पहले चित्रलेखा दिखाई देती है, बाद में उर्वशी।

अथवा—‘न खलु अक्षिदुःखितोऽभिमुखं दीपशिखां सहते’ का व्यंग्यार्थ है कि उर्वशी के प्रति अनुरक्त राजा की श्रीर्णानरी के प्रति उपेक्षा स्वाभाविक है।

अन्योक्ति द्वारा निमित्त विम्बों में स्पष्टतया ध्वंजना का ही हाथ रहता है। यहां अन्योक्ति, या कहें अप्रस्तुत में ही विम्बात्मकता व चान्ता अधिक दिखाई देती है ‘मालविकाग्निमित्रम्’ में अन्योक्तियों द्वारा मन्त्रादों को प्रभावशाली बनाया गया है। रानी धारिणी जब बिना मांगलिक वस्त्राभूषण पहनाए ही मालविका का हाथ राजा को थमाने लगती है तो परिव्राजिका रत्न की अन्योक्ति द्वारा उन्हें सचेत करती है—

अप्याकरसमुत्पन्नो रत्नजातिपुरस्कृतः ।

जानन्प्रेण कल्याणि मणिः सयोगमहति ॥

(5.18)

हीरे को भी माने में जड़वाकर धारण किया जाता है, भले ही मालविका सुन्दर और उच्चकुलोत्पन्न है किन्तु विवाह के अवसर पर मांगलिक साज-सज्जा आवश्यक है। इसी प्रकार विम्ब अन्योक्तियों में विम्बत्वकता देखा जा सकती है—

‘न हि कमलिनी’ दृष्ट्वा ग्राहमवेक्षते मतंगजः’ । अर्थ है राजा मालविका को देखकर इरावती कभी नागजगी की चिन्ता ही भूल जाता है।

यथा ‘अमरसपानो भविष्यतीति वसन्तावतारसर्वस्वं किं न चूतप्रह्वोऽवतंसयितव्यः ।’ भीरे के दर में कोई पुष्पाभूषण धारण करना छोड़ थोड़े ही देता है। वन्धन ने छूटी मालविका पर जब इरावती की कुरूपि पड़ती है तो विद्रूपक खेद करता हुआ बहता है— ‘वन्धनभ्रष्टो गृहकपोतो विहालिकाया आलोके पतितः’ । ‘अभिज्ञानशाकुन्तलम्’ में भी अन्योक्ति पर आधारित विम्बों का अभाव नहीं है। ‘पताका-दानक’ वाक्यों में इस प्रकार के विम्ब द्रष्टव्य हैं। यथा—

‘लतावलय, मन्तापहारक, आमन्त्रये त्वां भूयोऽपि परिभोगाय’ ।

‘चक्रवाकवधू, आमन्त्रयस्व सहचरम्, उपस्थिता रजनी’ ।

प्रथम उदाहरण में श्लेष के आधार पर प्रत्यक्ष लताकुंज को सम्बोधित कर अप्रत्यक्ष दुष्यन्त के निम्न आमन्त्रण है। दूसरे में चक्रवाक व रजनी की अन्योक्ति में शाकुन्तला को गौतमी की ओर से सावधान किया गया है। अन्यत्र भी इस प्रकार के विम्ब मिलते हैं—

किमत्रचित्र यदि विशाखे शशाप्लेनामनुवन्ने ।

‘तेन हि ऋतुसमवायचिह्नं प्रतिपद्यता लताकुसुमम् ।’

‘यद्वेतस कुब्जलोला विडम्बयति तत्किमात्मन प्रभावणं ननु नदीवेगस्थ ।

‘ददु’रा व्यावहरन्ती किं देव पृथिव्या वपितु विरमति ।’

‘चूताकुर रिचिन्वत्यो पिपीलिकाभिदष्टम् ।’

स्पष्ट है कि अयोक्त्या द्वारा कालिदास ने विम्बा को कलात्मक अभिव्यक्ति दी है। शास्त्रीय दृष्टि से यही कवि ने अप्रस्तुतप्रशंसा अनकारक व्यञ्जनाशक्ति की सहायता ली है।

लोकोक्ति व मुहावरे

लोकोक्तियाँ और मुहावरे जन साधारण के बीच जन्म लेते हैं। सर्वप्रथम मुहावरे व लोकोक्तियाँ (कहावतें) किसी उपदेशात्मक कथा या घटना के रूप में सामने आती हैं जो दृश्य या भवेदनात्मक होती हैं। धीरे-धीरे उन कथाओं व घटनाओं के सूक्ष्म स्वरूप या मूल स्वरूप मुहावरे व कहावतों के रूप में बचे रह जाते हैं। ये मुहावरे व लोकोक्तियाँ सदैव मूलकथा या घटना का स्मरण दिलाकर वर्णन में चमत्कार व मोचरता पैदा करते हैं। ये विम्ब विधान के मशकम साधन हैं। मुहावरो व लोकोक्तियों से विम्बों का सृजन उनकी अन्तर्हित लाक्षणिक क्षमता से होता है। मुहावरे व लोकोक्तियाँ की विम्ब-मामर्थ्य को स्पष्ट करते हुए डा. दास गुप्त लिखते हैं— ‘शब्द समष्टि के भीतर इस चित्र धर्म को भाषाकरण नाम मिला है—मुहावरा या लोकोक्ति। भाषा में जो प्रयोग मुहावरो के नाम से परिचित हैं, उनमें अधिकांश का ही विश्लेषण करने पर हम देख सकेंगे कि उनमें भाषा का यह चित्र धर्म ही है। हम एक प्रयत्न द्वारा दो कार्य मिट्ट नहीं करते, ‘एक ढेले से दो चिड़ियों का शिकार करते हैं। हम अपना काम आप नहीं करते, ‘अपने चरों में तेल देते हैं। हम पर हठात् विपत्ति नहीं पड़ती, ‘अकस्मात् व आघात’ होता है, ‘अवश्य ही विपत्ति पड़ना’ इस त्रिधा के भीतर भी चित्र धर्म है। महामूर्ख व्यक्ति को हम पुकारते हैं ‘काठ का उल्लू’। अपात्र व्यक्ति के निकट निष्फल निवेदन नहीं करते, ‘अरण्यरादन’ करते हैं। हम मम-भीड़ा नहीं पहुँचाते ‘क्लेजा छेद देते हैं।’ तिल को ताड़ करना, ‘समुद्र में पानी बरसाना’ ‘दो नावों पर सवार होना’ ‘हस्तामलकवत् देखना’ इन सभी में है चित्र-धर्म’।⁵⁰

कालिदास ने भी विम्ब योजना के लिए लोकोक्तियों व मुहावरो को माध्यम बनाया है। लोकोक्ति का स्वरूप अर्थान्तरयास अलंकारों में देखा जा

सकता है। जहाँ समर्थन के लिये 'विशेष' का प्रयोग किया जाता है वहाँ श्रष्ट विम्ब बनते हैं। कवि के अर्थान्तरन्यास वाक्यों में कुछ तो पूर्व से चली आ रही जन-प्रचलित कहावतें हैं और कुछ कवि के सामान्य अनुभव पर आधारित हैं जो बाद में कहावत बन गई है। आजकल एक कहावत बड़ी प्रचलित है— 'मजबूरी का नाम महात्मा गांधी !' कालिदास ने इसका सुन्दर प्रयोग किया है—

'छिन्नहस्तः मत्स्ये पलायिते धीवरो भणति गच्छ, वर्मो में भविष्यतीति ।' रानी आंशीनरी विवश होकर उर्वशी को सपत्नी के रूप में स्वीकार करती है किन्तु इसे 'प्रियानुप्रसादनव्रत' का एक अंग बताती है। तब विदूषक की यह टिप्पणी बड़ी मार्मिक है कि जब हाथ से शिकार बच निकलता है तब शिकारी सोचता है 'चलो, मैंने इसे छोड़ दिया, मुझे पुण्य लगेगा ।'

'मणिकाचन-योग' कहावत का मूल संभवतः कालिदास की निम्न पंक्तियाँ हैं—

कुलेन कान्त्या वसया नवेन गुणैश्च तैस्तैर्विनयप्रधानैः ।

त्वमात्मनस्तुल्यं श्रमु कृणीष्व रतनं समागच्छतु कांचनेन ॥

(रघु. 6.79)

'मुह में राम बगल में छुरी' की पूर्ववर्ती कहावत कालिदास ने 'इन्दुमती स्वयंवर' में हारे राजाश्री के सम्बन्ध से लिख दी है। सरोवर की ऊपरी मतह शान्त व सुन्दर होती है किन्तु अन्दर भयानक क्रूर मगर छिपे रहते हैं, जब राजा भी ऊपर से शान्त दिखाई दे रहे थे किन्तु अन्दर द्वेप से भरे हुए थे—

'हृदाः प्रसन्ना इव गूहनक्राः' 51

कवि ने कहावतों के अतिरिक्त मुहावरो से भी सुन्दर विम्ब रचना की है। दुष्यन्त जब विदूषक के निवेदन पर ध्यान नहीं देता तो विदूषक 'अरण्यरोदन' मुहावरे का प्रयोग करता है—'अरण्ये मया रुदितमामीत्'। यह मुहावरा विम्ब-वर्मो है। इसी प्रकार 'विपत्ति में विपत्ति' के लिये मुहावरे का प्रयोग किया है—'गण्ड-स्थोपरि पिटकः संवृतः'।

दुष्यन्त जब एक ओर नगर लौटने के लिये माताश्री का आदेश पाता है और दूसरी ओर शकुन्तला के कारण आश्रम की ओर भी आकर्षित है तो उसकी 'विशङ्कु' की सी गति होती है—'विशङ्कुरिवान्तराले तिष्ठे'। जले पर नमक छिड़कना मुहावरे का प्रयोग भी विम्बाधायक है—

'क्षते धारमित्रामह्य' जातं तस्य दर्शनम्' ।

‘विश्रमोवशीयम्’ में पुरुरवा भोजपत्र पर लिखे उर्वशी के प्रेमपत्र के साथ ‘रमे हाथो’ पकड़ा जाता है—‘लोप्सेण गृहीतस्य वुभीरकस्यासित वा प्रतिवचनम्’।

‘आखें मूँद लेना’ मुहावरा देखी को मनदेखी करने के लिये प्रयुक्त होता है। रानी धारिणी मालविका को राजा की दृष्टि में लाने की विदूषक व परिव्राजिक की योजना को भाप लेती है। जब परिव्राजिका राजा को भी निगण्य बनाने का निवेदन करती है तो रानी मन ही मन कहती है—‘क्या तुम समझती हो मैं जागती हुई भी आखें मूँद लूँ’। मूँदे परिव्राजिके। मैं जाग्रतीमपि मुप्तामिव करोपि’।

किसी के अभिमान को चूर करने के लिये ‘सींग तोड़ना’ मुहावरा बहुत पुराना है, यह निम्न विम्ब से ज्ञात होता है—

‘मयिलस्य धनुरन्यपायिवस्त्व किलानमितपूर्वमश्ली ।

तन्निशम्य भवता समयय वीयशृगमिव भग्नमारमन ॥

(रघु 11 72)

परशुराम, राम द्वारा धनुष के तोड़े जाने पर अपने बलवान् होने के यश को नष्ट होता हुआ देख कर ‘शृगमिव भग्नमारमन’ मुहावरे से अपना अपमानित होना सूचित करते हैं।

उपयुक्त सभी मुहावरे वण्य विषय को प्रत्यक्ष कराने हैं अतएव विम्बा-धायक हैं।

प्रतीक

जब उपमान किसी उपमेय के लिये रूढ़ हो जाते हैं तो वे आधुनिक आलोचना में प्रतीक कहे जाते हैं। साहित्य में कुछ प्रतीक तो सामान्य हैं जैसे परस्पर आसक्ति के लिये चकवा-चकवी का प्रेम या अलप्य याचना के लिये चातक का प्रेम, वभी-वभी कवि किसी उपमान का जब एकाधिक बार एक ही उपमेय के लिये प्रयोग करता है तो बाद के स्थलों में वही उपमान प्रतीक बन जाता है।

कालिदास ने ‘चातक’ के प्रतीक से कई बार प्रस्तुत विषय को विम्बायित किया है। कौत्स जब ‘रघू’ को सर्वस्व दान किया हुआ देखते हैं, तो उनसे कुछ भागना अनुचित समझते हैं, क्योंकि, चातक भी ‘निर्गलिताम्बु शरद्वधन’ से जल-याचना नहीं करता।⁵² शत्रुघ्नो से वस्तु देवताओं की शिव से सतानोत्पन्न कराने की याचना वैसी ही है जैसी वृष्णाकुल चातको की मेघ के प्रति रहा करती है।⁵³ पुरुरवा अन्य राणियों के रहते हुए भी उर्वशी में आसक्ति के कारण, अन्य राणियों से प्रणय की अभिलाषा नहीं रखता। तब विदूषक कहता है—

‘अतस्त्वया दिव्यरसाभिलाषिणा चातकव्रतं गृहीतम्’ ।

यहाँ केवल ‘चातकव्रत’ इस शब्द से ही प्रतीकात्मक शक्ति से पूरा चित्र सामने आ जाता है कि जैसे चातक अन्य जल मिलने पर भी प्यासा रहता है और केवल स्वातिजल की ही रट लगाए रहता है, उसी प्रकार राजा केवल उर्वशी से ही अपनी प्रेमाभिलाष को पूरी करेगा ।

‘विक्रमोर्वशीयम्’ के चतुर्थ अंक में कवि ने हंस-हंसी व गज के प्रतीकों से विम्ब-निर्माण किये हैं । प्रारम्भ के कुछ पथों में सहृदय को सादृश्य मन में लाना पड़ता है कि ‘हंसी युगल’ सखियों के लिये है या ‘गज’ का उपमान राजा के लिये है । जब बार बार वे ही उपमान आते हैं तो प्रतीक बन जाते हैं । यथा—

प्राप्तसहचरीसंगमः पुलकप्रसाधितांगः ।

स्वेच्छाप्राप्तविमानो विहरति हंसयुवा ॥

चतुर्थांक के अन्तिम श्लोक में ‘हंसयुवा’ का यह प्रतीक पुरूरवा के लिये है और उसकी सहचरी उर्वशी है । यहाँ पुरूरवा के विहार का विम्ब हंसयुवा के प्रतीक से मनोहर हो गया है ।

इसी प्रकार विशेषण—विपर्यय के द्वारा भी कवि ने विम्ब-विधान किया है, जिसका विवेचन ‘लक्षणा’ के अन्तर्गत किया जा चुका है ।

संक्षेप में कह सकते हैं कि कालिदास की विम्ब-योजना का शैली पक्ष अत्यन्त समृद्ध है । उन्होंने विविध प्रकार की अभिव्यक्तियों द्वारा मुन्दर चित्र प्रस्तुत किये हैं । स्वभाववोक्ति, सादृश्यमूलक अलंकारों में उपमा व उत्प्रेक्षा, तथा मानवीकरण द्वारा विम्ब-विधान विशेष रूप से हुआ है । आधुनिक आलोचना में प्रचलित विम्ब-निर्माण के उपकरण भी उनके काव्य में उपलब्ध हैं ।



उपसंहार

पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्त काव्य-विम्ब के आधार पर कालिदास के काव्य की परीक्षा करके हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि कालिदास भारत के मूर्धन्य कवि हैं। उनकी काव्य-कला की परीक्षा प्राचीन या अर्वाचीन, प्राच्य या पाश्चात्य किमी भी प्रणाली में करें, वे सर्वथा सर्वोत्तम ठहरते हैं। काव्यशास्त्र के सिद्धान्त, अलंकार, रीति, वक्तोक्ति, ध्वनि व रस आदि को आधार बनाकर उनके काव्य की आलोचना होती ही रही है और एक मत से उन्हें सस्कृत का सर्वश्रेष्ठ कवि माना गया है। विम्ब-सिद्धान्त, पाश्चात्य आलोचना से, भारतीय-आलोचना में, इस शताब्दी के मान्य सिद्धान्त के रूप में प्रवेश पा चुका है। इस सिद्धान्त के आधार पर भी कालिदास ही भारत के सर्वश्रेष्ठ कवि सिद्ध होते हैं।

इस अध्ययन में हमने सर्वप्रथम विम्ब सिद्धान्त का स्वरूप विवेचन किया, क्योंकि यह सिद्धान्त सस्कृत के सामान्य पाठक के लिये नया है। सस्कृत कवियों का पाश्चात्य-सिद्धान्तों के आधार पर शास्त्रीय ढंग से विवेचन अभी तक नहीं हुआ है। अतः सस्कृत साहित्य-शास्त्र के लिये यह विषय नया है।

काव्य-विम्ब एक व्यापक काव्य-तत्त्व है। विम्ब में भावयुक्त वर्णन चित्रों में किया जाता है। अतः एक ओर यह भावपक्ष में और दूसरी ओर कला-पक्ष में जुड़ा रहता है। इस प्रकार यह आलोचना का एक पूर्ण सिद्धान्त माना जा सकता है।

प्राचीन काल से आलोचक काव्य के उस तत्त्व की खोज करने रहे हैं, जो काव्य का प्राण-प्रदाता है, जिसके बिना काव्य, काव्य नहीं रहता और जो सभी देशों व कालों के काव्य का समान रूप में अमृत तत्त्व है। भारत में अलंकार, रीति, रस, ध्वनि, व वक्तोक्ति आदि सिद्धान्तों का आविर्भाव उसी खोज की उपलब्धि है। पाश्चात्य-आलोचना में अभिव्यजनावेद, अतीकवाद, विम्बवाद, उदात्त-तत्त्व आदि सामने आए। पाश्चात्य समीक्षकों की मान्यता, चाहे वह भाववादी रही हो या

अभिव्यक्ति पर बल देती हो, कल्पना व विम्बविधान के महत्त्व से परिचित है। वहाँ सदैव कल्पना व विम्बविधान को काव्य का अनिवार्य तत्त्व स्वीकार किया गया है। यद्यपि भारतीय और पाश्चात्य दृष्टि में पर्याप्त अन्तर रहा है किन्तु विम्ब की अनिवार्यता दोनों में असंदिग्ध है। वस्तुतः विम्ब ही एक ऐसा तत्त्व है, जो देश, काल, भाषा और जाति की सीमाओं के परे काव्य का एक मात्र प्राणतत्त्व कहा जा सकता है। काव्य-प्रवृत्तियाँ बदलती रहती हैं, भाषा-शैली परिवर्तित होती रहती हैं, छन्द बदलते हैं, छन्दोयुक्त या छन्दोमुक्त, तुकान्त या अनुकान्त का विवाद चलता ही रहता है। आदर्शवाद या प्रयोग? ये प्रश्न भी परस्पर विरोध के कारण बने रहते हैं। यहाँ तक कि काव्य की विषयवस्तु भी बदलती रहती है। किन्तु विम्ब सदा रहता है, जो काव्य का प्राण है और कवि-कौशल की कसीटी है।

भारतीय आलोचना-पद्धतियों के आलोक में विम्ब-धारणा पर विचार करते हुए हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि यद्यपि विम्ब को सिद्धान्त रूप में यहाँ मान्यता प्राप्त नहीं हुई और न इसके महत्त्व का स्पष्ट उल्लेख हुआ है। 'भारतीय साहित्य-शास्त्र कोश' में विम्ब का उल्लेख नहीं है¹ किन्तु आलोचक व कवि विम्बात्मकता के तत्त्व से सर्वथा अपरिचित रहे हों ऐसा नहीं माना जा सकता। वस्तुतः हमारे पास इस तथ्य के लिये पर्याप्त प्रमाण है कि प्राचीनकाल से आलोचना क्षेत्र में प्रचलित 'चित्र' शब्द में विम्बात्मकता का भाव भी निहित रहा है। 'रसचित्र' 'भावचित्र' आदि शब्दों का प्रयोग आलोचना में सदा होता रहा है। विम्ब प्रति-विम्ब-भाव में भी चित्रात्मकता का महत्त्व स्वीकृत है। 'मानस-साक्षात्कार' में भी विम्ब का अर्थ निहित है।

यह प्रश्न भी सामने आता है कि अलंकार, ध्वनि व रस सिद्धान्तों के रहते हुए विम्बसिद्धान्त का क्या कोई महत्त्व भी है? इस विषय में कालिदास के शब्दों में, यही निवेदन है कि—

पुराणमित्येव न माधु सर्वम्
न चापि काव्यं नवमित्यवद्यम् ।

सन्तः पनीश्यान्वतरद्भजन्ते
मूढः, परप्रत्ययनेय बुद्धि ॥

सोलहवीं या सत्रहवीं शताब्दी तक, संस्कृत आलोचना में जो कुछ कहा जा चुका है, केवल वही सत्य व अन्तिम है, यह मान लेना संस्कृत-आलोचना में गत्यव-रोध का कारण होगा और हमारी दृष्टि की संकीर्ण बना देगा। यह मोचना भी

1. 'भारतीय साहित्य शास्त्र कोश' ले. डा. राजवण सहाय हीरा, बिहार हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, पटना, 1973, प्रथम संस्करण।

गलत होगा कि भारतीय साहित्य या आलोचना पर पाश्चात्य समालोचना का प्रभाव बुरा प्रयत्न पथ-भ्रमित करने वाला हुआ है। अतः विगत दो सौ वर्षों में अग्रजों समालोचना ने जानकारी प्रगति की है और कई पुराने तथा आधुनिक साहित्यिक प्रश्नों पर नवीन दृष्टिकोण से विचार हुआ है।

विश्व के सन्दर्भ में भारतीय काव्य शास्त्रीय चिन्तन पर विचार करते हुए लेखिका का यह विनम्र मत है कि ध्वनि सिद्धान्त को सङ्कृत में अनावश्यक या आवश्यकता से अधिक महत्त्व दिया गया है और दृश्य तत्त्व की अवहेलना की गई है।

वस्तुतः काव्य में सर्वोपरि स्थान रस या भाव का ही है, जैसा कि ध्वनि कार भी स्वीकार करते हैं। रस व भाव की प्रभावशाली अभिव्यक्ति काव्य में विम्व-तत्त्व से ही सम्भव है। नाटक में तो रसमय पर कथा को इन्द्रियप्राप्त रूप में ही प्रस्तुत किया जाता है। दृश्य काव्य की उत्तमता भी उसके दृश्य तत्त्व व कारण ही मानी गई है। यही दृश्यता ध्वन्य-काव्य में विम्व विधान द्वारा सम्भव हो सकती है। नाटक जैसी विम्व-तत्त्वता होने से ही ध्वन्य-काव्य में रस की अनुमति होती है। इस प्रकार रसानुभूति में मुख्य कारण विम्व-योजना ही है।

दूसरी बात यह है कि जब रस-भाव ही काव्य के मुख्य प्रतिपाद्य हैं तो इस बात महत्त्व बहुत कम है कि वे किस प्रकार व्यक्त किये जाते हैं। ध्वनिकार सदा उन्हें ध्वनि का विषय या अर्थ ही मानते हैं जबकि हमारे मत में रस और भाव की अभिव्यक्ति के प्रभावशाली साधन विम्व व चित्र हैं। व्यक्ततापूर्ण कथन मात्र कई बार अपेक्षित सरलता का सृजन कर भी नहीं पाता है, जबकि सुन्दर विम्व पाठक को रस-भाव में भगन कर देता है।

इसी प्रकार जब काव्य में रस ही सर्वोपरि है तो व्यंग्याय का ही किसी कविता की उत्तमता की कसौटी मानने में क्या अशिक्षा है? ध्वनि की इस अनावश्यक महत्त्व-स्वकृति से सङ्कृत काव्य-शास्त्र में दृश्य-तत्त्व की बहुत उपेक्षा हुई है। जैसा कि हम देख चुके हैं, इस सम्प्रदाय के गतानुगतिक प्रभावशाली 'चित्रकाव्य' (प्रयचित्र) को अथमकाव्य कहकर उसकी उपेक्षा की गई। जबकि 'अथचित्र' में सुन्दर विम्व-काव्य के उदाहरण देने जा सकते हैं। वस्तुतः रस व भाव को पूर्ण रूप में उपनिषत् करना ही काव्य का मुख्य उद्देश्य है और यह काव्य विम्व-विधान द्वारा ही सम्भव है। अतः केवल व्यंग्य का प्रभाव होने से ही, चित्रकाव्य एक सुन्दर अभिधात्मक वर्णन को अवसर-काव्य मानना सर्वथा अनुचित होगा। यदि काव्य में भाव है और चित्रवत्ता है तो वह काव्य उत्तम ही होगा, ध्वनि या व्यंग्य का होना महत्त्व नहीं रखता। अतः, एक इतर देशवासी विवेचक ने ही सही, काव्यविम्व के रूप में, यदि

दृश्य तत्त्व के महत्त्व को स्थापित कर दिया है तो इससे लाभ उठाना ही हमारे लिये उपयोगी होगा ।

कालिदास की विम्ब-योजना का विवेचन हमारा प्रमुख प्रतिपाद्य रहा है । मर्षप्रथम स्रोतो के आधार पर कालिदास के विम्बों का विश्लेषण करने पर हम देखते हैं कि कवि का विम्बचयनक्षेत्र अत्यन्त व्यापक है । प्रकृति और मानव-जगत् के सभी क्षेत्रों के विम्ब कवि ने दिये हैं । प्रकृति का तो कोई कोना ऐसा नहीं जो कवि से अछूता रह गया हो । प्रकृति के विम्बों में कवि ने कई शैलियों का अवलम्बन लिया है ।

स्वाभाविक सहज वर्णन में प्रथम, 'रेखांकन शैली' है । कथानक के प्रवाह में प्रसंग के अनुसार देश-काल की पार्श्वभूमि उपस्थित करने के लिये कवि प्रकृति का चित्रण केवल रेखाचित्रों में करता हुआ रंग भरने का कार्य पाठक पर छोड़ता चलता है । दूसरी शैली 'सश्लिष्ट शैली' है । इसमें कवि रागात्मकता के साथ चित्र को पूर्ण और प्रत्यक्ष बनाने में सचेष्टता प्रदर्शित करता है । कालिदास के काव्य में गृहज (अलंकार-मुक्त) सश्लिष्ट विम्बों की योजना अधिकता से मिलती है । तपोवन के वर्णन, प्रातः मध्याह्न के वर्णन इसी प्रकार के हैं । ये स्वाभाविक दृश्य भास के स्वाभाविक सश्लिष्ट विम्बों में तुलनीय हैं ।

प्रस्तुत चित्र को मद्दृश्य चित्र द्वारा आलंकारिक शैली में प्रस्तुत करने में कवि की विशेष रुचि रही है । इनमें कुछ चित्र स्वतः सम्भवी कल्पना पर आधारित हैं और कुछ प्रौढोक्ति सम्भव है । एक और कवि की प्रतिभा दो समतुल्य स्वतः संभव चित्रों की योजना में मुक्त विचरण करती दिखाई देती है तो दूसरी ओर अपनी व्यक्तिगत कल्पना में नवीन स्थितियों व संयोगों को उपस्थित कर कलात्मकता का मृजन करती है । प्रौढोक्ति क्षेत्र में कालिदास के साथ किसी अन्य कवि को नहीं रखा जा सकता । विशेषकर उत्प्रेक्षाओं द्वारा कवि ने इस शैली के मुन्दर विम्ब उद्दिष्ट किये हैं ।

प्रकृति-विम्बों में एक अन्यतम शैली 'भावात्मक शैली' है । प्रकृति में मानव भावों के आरोप से कवि ने अति सरस व भावपूर्ण विम्बों की योजना की है ।

मानव-जगत् में गृहीत विम्बों में कवि ने मुन्दर रूपचित्र दिये हैं । नायिका व नायक दोनों के ही रूप-चित्र व विभिन्न अवस्थाओं के मुद्रा-चित्र इतने स्वाभाविक व सूक्ष्मता से अंकित हैं कि यह कहने में बिल्कुल संकोच नहीं होता कि कालिदास एक कुशल चित्रकार भी रहे होंगे । सम्य व सुखी समाज, राजसी वातावरण व आश्रम-जीवन को कवि ने पाठकों के मानस में अमिट रूप में छाप दिया है ।

विम्ब-विवेचन का दूसरा आधार ऐन्द्रियता का रहा है । कालिदास जगत् के रूप, रंग, गन्ध व शब्द आदि के प्रति अत्यन्त संवेदनशील है । उनके काव्य में

स्वाभावान् दृश्य-विम्बों की अधिकता है। वस्तुओं के रूप, रंग, आकार व गति के चित्रण के प्रति वे स्पष्ट रहते हैं। स्पष्ट गन्ध, शब्द स्वाद की भी सफ़्त अभिव्यक्ति उनके काव्य में विम्बित हुई है। सूक्ष्म से सूक्ष्म गन्ध व शब्द को वे मुखरित करने में समर्थ हैं।

कवि के भाव-प्रधान विम्बा का अध्ययन उनके 'रस सिद्ध' विम्ब की सार्थक करता है। भावों को चित्र रूप में प्रस्तुत करने में वे परम-प्रवीण हैं, विशेषकर संयोग व वियोग वात्सल्य तथा वरुण भावों के विम्ब बड़े मार्मिक व प्रभावशाली हैं।

विम्ब-विवेचन में अन्तिम आधार शैली पक्ष है। भाषा की दृष्टि में कालिदास ने विम्ब-योजना प्रायः पूर्ण वाक्यों में की है। कहीं-कहीं वे एक ही सज्ञा, क्रिया, विशेषण पद से विम्ब योजना में सफल हुए हैं। कवि की प्रकृति विम्बों में मूर्तता को ओर रही है। कभी वे मूर्त की मूर्त में तुलना करते हैं और कभी मूर्त की अमूर्त से। जटिल में जटिल व अमूर्त मार्मिक अवस्था को मूर्त विम्बा में प्रत्यक्ष करने में उन्होंने असाधारण कुशलता प्रदर्शित की है। कालिदास ने विम्ब निर्माण में शैलीगत अनेक साधनों का अवलम्बन लिया है। अमिधा, लक्षणा, अलंकार, मानवीकरण, मुहावरे, विशेषण-विपर्यय आदि अनेक प्राचीन व सर्वथा नवीन शैलियाँ भी उनके काव्य में प्रयुक्त हुई हैं। वे स्वभावोक्ति उपमा, उत्प्रेक्षा व मानवीकरण में विशेष निष्ठ रहते हैं।

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि कालिदास की कविता विम्ब की दृष्टि से अत्यन्त समृद्ध है। उन्होंने भावों को प्रेयणीय बनाने के लिये, वस्तुओं के यथार्थ चित्रण के लिये, देश-काल को सजीव करने के लिये, चरित्रों को उदात्त व स्पष्ट रूप प्रदान करने के लिये, अमूर्तों को मूर्त रूप देने के लिये व विशेषकर अर्थों को स्पष्ट करने के लिये विम्बों का आश्रय लिया है। उनकी विम्ब-योजना के निम्नलिखित मुख्य गुण उभर कर हमारे सामने आते हैं—

1. मशिलष्टता—वे वस्तुओं के आस-पास के समस्त वातावरण का लेकर विम्ब प्रस्तुत करते हैं और सूक्ष्म से सूक्ष्म अंग के रूप-रंग को स्पष्ट करते हैं, जिससे पूरा दृश्य मानस में प्रत्यक्ष हो जाता है।

2. मौलिकता व नवीनता—कालिदास ने परम्परा व रूढ़ि का ध्यान रखते हुए भी उसका अधानुकरण नहीं किया। उसके विम्ब सर्वथा मौलिक, नवीन व निजी अनुभव पर आधारित होते हैं। विशेषकर अप्रस्तुत चित्रों में रूढ़, उपमानों को भी कवि सदा नए और मौलिक रूप व स्थिति में प्रयुक्त करता है।

सहजता व परिचितता—कालिदास के विम्बों में एक सहज स्वभाविकता है। वे दूर की कोड़ी लाने का प्रयत्न नहीं करते। क्या व पात्रों के अनुसार विम्बों का चयन करते हैं, जिसमें पाठक का सात्विक सम्बन्ध बना रहता है।

4. औचित्य—कालिदास विम्बो में औचित्य का विशेष ध्यान रखते हैं। वे आकृति साम्य, लिंग साम्य व घर्म व प्रभाव साम्य का पूर्ण ध्यान रखते हैं।

5. सरलता—कवि ने विम्ब विधान में भाषा की सरलता का विशेष ध्यान रखा है। वे श्लेष, यमक व दीर्घ समास आदि पाण्डित्य-प्रदर्शन में विश्वास नहीं रखते क्योंकि भाषागत चमत्कार विम्ब-ग्रहण में बाधक होता है।

इसके अतिरिक्त सरसता, रमणीयता, व्यञ्जकता, यथार्थता आदि अन्य गुण हैं, जो उनके विम्बों में देखने को मिलते हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि विम्ब-योजना कालिदास की स्वाभाविक काव्य शैली है। वे शब्दों के चित्रकार हैं। काव्यालोचना के मापदण्ड भले ही बदलते रहे, वे प्राचीनकाल में जिस उच्चतम आसन पर विराजमान है, उसी पर विराजमान रहेंगे।



सहायक ग्रन्थ-सूची

सन्दर्भ-ग्रन्थ

कालिदास के काव्य

- 1 रघुवश मल्लिनाथ कृत सजीवनी टीका व श्री
हरगोविन्द श म्त्री कृत हिन्दी टीका से
समन्वित, चौखम्भा संस्कृत पुस्तकालय,
बनारस—1, 1953
- 2 कुमारसम्भव मल्लिनाथ कृत सजीवनी टीका एवं
श्री सीताराम कृत टीका से समन्वित,
निर्गुणसागर प्रेस, बम्बई, 1955
- 3 मेघदूत स डा ससारचन्द्र तथा प मोहनदेव
पन्नशास्त्री, मोनीलाल बनारसीदास,
दिल्ली, 1968
- 4 ऋतुसंहार श्री एम भार काले की अग्रजो टीका
से समन्वित, वामन यशवन्त एण्ड
कम्पनी, बम्बई, 1916
- 5 अभिज्ञान शकुन्तलम् स डा बन्धूराम त्रिपाठी, रतन प्रका-
शन मन्दिर आगरा, चतुर्थ संस्करण
6. विक्रमोर्वशीयम् श्री एम भार काले द्वारा अग्रजो
टीका सहित सम्पादन, वामन यशवन्त
एण्ड कम्पनी, बम्बई, 1922
- 7 मालविकाग्निमित्रम् स श्री मोहनदेव पंत

अलंकार शास्त्र के मूल संस्कृत-ग्रन्थ

- 1 नाट्यशास्त्र भरत सभा जेदार नाथ, काव्यमाला 42
निरांश सागर प्रेस, मुंबई, 1943
2. काव्यालंकार धामह सभा पं बटुकनाथ शर्मा तथा बलदेव
उपाध्याय, काशी संस्कृत सीरीज 61,
चौखम्भा प्रकाशन, बनारस

3. काव्यादर्श दण्डी सं. पं. रंगाचार्य शास्त्री, भण्डारकर रिसर्च इन्सटीट्यूट, 1938
4. काव्यालंकारसूत्रवृत्ति वामन सं. नारायणनाथ कुलकर्णी, ओरियेन्टल बुक एजेन्सी, पूजा, 1927
5. ध्वन्यालोक आनन्दवर्धन लोचन टीका सहित व्याख्याकार आचार्य विश्वेश्वर, ज्ञानमण्डल ग्रन्थमाला 97, वाराणसी संवत् 2028
6. वक्रोक्तिजीवित कुम्तक व्याख्याकार रावेश्याम मिश्र, चौखम्भा संस्कृत सीरीज आफिस, वाराणसी-1, 1967
7. ओचित्यविचारचर्चा क्षेमेन्द्र हरिदास संस्कृत सीरीज, 25, चौखम्भा प्रकाशन, बनारस, 1933
8. काव्यप्रकाश मम्मट टीकाकार डा. सत्यव्रतसिंह, विद्या-भवन संस्कृत ग्रन्थमाला 15, चौखम्भा प्रकाशन, बनारस, 1955
9. साहित्यदर्पण विश्वनाथ स. डा. निरूपण विद्यालंकार, साहित्य भण्डार, मेरठ, 1974
10. चित्रमीमांसा अप्ययदीक्षित सं. जगदीशचन्द्र मिश्र, चौखम्भा संस्कृत सीरीज आफिस, वाराणसी, 1971
11. रसगंगाधर पंडितराज नागेश भट्ट एवं मथुरानाथ शास्त्री की टीकाओं से समन्वित, निर्णय सागर प्रेस, मुम्बई, 1947
12. दशरूपक धनंजय मंपा. डा. गोविन्द त्रिगुणायात, साहित्य निकेतन, कानपुर, 1956
13. काव्यमीमांसा राजशेखर अनु. पं. केदारनाथ शर्मा, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना, 1954
14. सरस्वतीकण्ठाभरण भोज काव्यमाला 94, निर्णय सागर प्रेस मुम्बई, 1934

अन्य ग्रन्थ

1. कालिदास की अमर कृतियाँ प्रो. वी. पी. भास्कर शास्त्री, आर्य बुक डिपो, करौल बाग, नई दिल्ली
2. कालिदास डा. वी. वी. मिश्रा, पापूलर प्रकाशन, वम्बई, 1967

3. कालिदास के सुभाषित डा भगवतशरण उपाध्याय, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी
4. कालिदास का भारत ..
5. कालिदास भामिनि ..
6. कालिदास कवि और काव्य ..
7. कालिदास की साहित्य योजना डा हजारीलाल द्विवेदी, मैथिली निवेदन, वाराणसी, 1965
8. साहित्य का मर्म ..
9. उपमा कालिदासस्य डा शशिभूषणदास गुप्त, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, 1962
10. महाकवि कालिदास प्रो रमाशंकर तिवारी, चौखम्भा विद्या भवन, वाराणसी 1961
11. महाकवि कालिदास डा रामजी उपाध्याय, संस्कृत परिषद्, सागर विश्वविद्यालय, सागर, स 2023
12. कालिदास के काव्य में ध्वनि तत्त्व डा मञ्जुला जायसवाल सजय प्रकाशन इलाहाबाद, 1976
13. भारतीय-राजनीति-कोष 'कालिदास खण्ड' म बंकिमेश शास्त्री जोगी, राजनीति कोष मण्डल, पुरी—2, 1954
14. कालिदास का प्राकृतिक-चित्रण डा निमला उपाध्याय,, नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद
15. कालिदास की कला और मस्तिष्क डा. देवीदत्त शर्मा
16. रसमीमांसा डा रामचन्द्र शुक्ल
17. चिन्तामणि (भाग प्रथम व भाग द्वितीय) डा रामचन्द्र शुक्ल, इण्डियन प्रेस पब्लिकेशन्स, 1965
18. काव्य बिम्ब डा नरेंद्र, नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली, 1967
19. भारतीय काव्यशास्त्र की परम्परा 1963
20. काव्य-शास्त्र डा भगीरथसिन्ध, विश्वविद्यालय प्रकाशन, वाराणसी 1966
21. रस सिद्धान्त और सौन्दर्य शास्त्र डा निर्मला जैन, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, 1962
22. संस्कृत-मालोचना डा बलदेव उपाध्याय, प्रकाशन ज्यूरि, सूचना विभाग, उत्तरप्रदेश, 1967

23. संस्कृत साहित्य में माध्यम-
मूलक अलंकारों का विकास डा. ब्रह्मानन्द शर्मा, लेखक व प्रका-
शक—गवर्नमेंट कालेज, अजमेर सन
1964
24. संस्कृत काव्यों में पशु-पक्षी डा. रामदत्त शर्मा,
देवनागर प्रकाशन, जयपुर, 1971
25. काव्यात्मक विम्ब प्रो. अखीरी ब्रजनन्दन प्रसाद, ज्ञाना-
लोक, अशोक राज पथ, पटना, 1965
26. आधुनिक हिन्दी कविता में
विम्ब-विधान डा. केदारनाथसिंह, भारतीय ज्ञानपीठ
प्रकाशन, दिल्ली, 1971
27. आधुनिक हिन्दी कविता में
चित्र-विधान डा. रामयतनसिंह अमर, नेशनल
पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, 1965
28. जायसी की विम्ब-योजना डा. मुधा नर्मना, अशोक प्रकाशन,
नई सड़क, दिल्ली, 1966
29. तुलसी साहित्य में विम्ब
योजना डा. मुशीला शर्मा, कोणार्क प्रकाशन,
दिल्ली, 1972
30. भारतीय साहित्य-शास्त्र
कोष डा. राजवंश महाय 'हीरा' बिहार हिन्दी
ग्रन्थ अकादमी, पटना, 1973
31. शोध-प्रविधि डा. विनय मोहन शर्मा, नेशनल पब्लि-
शिंग हाउस, दिल्ली, 1973
32. अमरक-शतकम् सं. कमलेश दत्त त्रिपाठी, मित्र प्रकाशन
प्रा. नि. इलाहाबाद, 1961
33. गाथा-मप्तशती सं. नमदेश्वर चतुर्वेदी, चौखम्भा विद्या-
भवन, वाराणसी, 1961
34. आर्या-सप्तशती सं. रमाकान्त त्रिपाठी, चौखम्भा
विद्याभवन, वाराणसी, 1961
35. कादम्बिनी सं. तारिणीश भा, रामनारायण
वैष्णोमाधव, इलाहाबाद, 1971
36. किराताजुं नीयम् भारवि
37. नैपथ्य श्री हर्ष
38. शिशुपालवध माध
39. उत्तररामचरित भवभूति
40. स्वप्नवासवदत्तम् भास
41. वाल्मीकि रामायण

English

- 1 Bowra, C M
Romantic Imagination
(Geoffrey Cambridge, Oxford University Press, London, 1950)
- 2 Clemens, W H
The Development of Shakespeare's Imagery
(Methuen and Co, Ltd London, 36 Essex, Street Strand London W C. 2, 1953)
- 3 Lewis, C D
The Poetic Image
(Jonathan Cape, Thirty Bedford Square London, 1968)
- 4 Spurgeon, C F
Shakespeare's Imagery and what it tells us
(Cambridge at University Press 1966 Edition)
- 5 Pound, Ezra
Make it New
- 6 Richards, I A
Principles of Literary Criticism
- 7 Whalley, G
Poetic Process
- 8 Webster
New World Dictionary of American Language
- 9 Wells, H W
Poetic Imagery
- 10 Encyclopaedia
Britannica
Vol 12, 14, 18, 21
- 11 Jha, Kalanath
(Figurative Poetry in Sanskrit Literature
(Motilal Banarsidas, Delhi, 1975)
- 12 Bhandare, L S
Imagery of Kalidasa
(Popular Prakashan, Bombay-34, 1968)
- 13 Pillai, K C
Similes in Kalidasa
(Viswabharti Studies No 7, Vidya Bhawan)
- 14 Kane, P V
History of Sanskrit Poetics
(Motilal Banarsidas, Delhi 1961)

15. Yadav, B. R. : A Critical Study of the sources of Kalidasa
(Bhavana Prakashan, Delhi : Aligarh, 1974)
16. Banerjee, S. C. : Kalidasa-Kosa
(Chowkhambha Shaskrit Series office, Varanasi, 1968)
17. Chaitanya, Krishana : Sanskrit poetics
(Asia Publishing House, Bombay)
18. Ghosh, Aurobindo : Kalidasa
(Araya Sahitay Bhavan, 1929)
19. Jhala, G. S. : Kalidasa, A study
20. Ramaswami, K. S. : Kalidasa-His period, Personality and Poetry
(Sri Vani Vilas Press, 1933)
21. De, S. K. : History of Sanskrit Poetics,
Calcutta Oriental Press, Calcutta, 1925
22. Principles of Literary Criticism in Sanskrit—
Papers of a Seminar, Edited by Dr. R. C. Dwivedi (Motilal Banarasidas, 1969)
23. Raghavan, V. : Use and Abuse of Alankara in Sanskrit
24. Pandey, K. C. : Comparative Aesthetics
(Chowkhambha Sankrit Series Banaras, 1950)
25. Shastri, S. Kuppaswami : Highways and Byways of Sanskrit Criticism
(The Kuppaswami Shastri Research Institute, Madras, 1945)
26. Brown, Stephen, J. : The world of Imagery
27. Krishnamoorti, Dr. K. : Essays in Sanskrit Criticism
Karnatak University, Dharwar, 1974

पत्र-पत्रिकाएँ

- 1 J G H R I, 25
- 2 Triveni, Vol 37, April '68
- 3 „ Vol 21 July '68
- 4 Organiser, Vol 21, October '67
- 5 Indian Studies past and present, Vol 9, 1961
- 6 Rtam, Vol I, July, 1969
- 7 विश्वम्भरा, (नागरी भण्डार, बीकानेर) अंक 3 व 4, 1970
- 8 सप्त सिन्धु (भाषा विभाग, हगियाणा) जून 1971
- 9 „ „ अप्रैल, 1977 व जून, 1977
- 10 सागरिका (सागर विश्वविद्यालय, सागरम्) षोडशवर्षे तृतीयोऽङ्क 2034
विक्रमसंवत्सरे
- 11 सम्मेलन पत्रिका(हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग) रजत जयन्ती विशेषांक

